l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / MAI 1967 **138**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 0,75.

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

22e Année — N° 138 1er MAI 1967



Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

LES ECOLES DE LA SEINE CHANTENT...

On croit rêver, et tel titre semble pour le moins relever de... l'Art-fiction ! Nous sommes pourtant bien en 1967, les 11 et 15 mars, au Théâtre des Champs-Elysées. Ces jours-là, pour notre plus grande joie, petits et grands écoliers sont venus de Paris ou de la banlieue rappeler que depuis cent trente ans on pratique ici le Chant Choral. Plus de deux mille enfants se succédant sur le plateau, dans un ordre impeccable, chaque fois apparus comme sous l'effet magique de quelque fée — merveilleuse organisation à laquelle il convient de rendre hommage. Plus de deux mille enfants venus clamer leur amour de la musique et le reconnaissant attachement qu'ils portent à ceux qui savent la leur faire découvrir et aimer.

Il faudrait être accablé d'une prodigieuse insensibilité, ou pathologiquement réfractaire à l'envoûtement du Son pour oser prétendre que ces enfants s'ennuient durant l'heure (ou la demi-heure !) hebdomadaire. Il faudrait être aussi d'une mauvaise foi singulière pour oser déclarer que les Français ne sont pas musiciens quand ils réussissent en trente minutes ce que l'étranger façonne en deux, voire trois heures ! Car, soulignons-le à toutes fins utiles, ces chorales scolaires ne se sont pas présentées dans un vieux répertoire de manuels périmés, chant usés au plein vent des estrades de kermesses ! Dans leur programme, point de poncifs grandiloquents ni de chefs-d'œuvre rapiécés ! Avec l'ardente foi de vrais-musiciens-étrangers, ces choristes en herbe nous communiquent leur émerveillement au contact de la beauté, et leurs idoles pour un jour ont nom Vittoria, Bach, Gretchaninov, Chailley, Thiriet, Bartok... j'en passe.

Citer tous les professeurs qui, sur scène ou dans les coulisses, ont œuvré pour la réussite de ces manifestations est impossible. Le corps tout entier des professeurs d'Education musicale de la ville de Paris peut être fier d'un résultat aussi éclatant. Transparente fraîcheur des voix; justesse absolue dans les harmonies les plus subtiles; parfaite articulation des textes; impressionnante puissance d'un fortissimo aisé succédant à l'émouvante caresse d'un pianissimo à la limite du silence... Voilà qui témoigne, sans réplique, de la valeur de notre enseignement.

Le nombre et la qualité des personnalités invitées nous sont la sereine assurance que l'on n'ignore plus, à quelque échelon que ce soit, l'étonnant travail artistique accompli dans les écoles. N'en doutons pas : voilà qui doit nous épargner à l'avenir les affligeantes déclarations que l'on sait... Car, nul ne peut à présent en douter, ce qui nous fut donné d'entendre les 11 et 15 mars au Théâtre des Champs-Elysées ne s'obtient pas à coups de règles sur les doigts.

Aux mêmes concerts se sont produits quatre groupes de danses rythmiques qui, à l'enchantement des oreilles sont venus ajouter la délectation des yeux. On ne sait quoi le plus louer, du bon goût des idées ou de la perfection d'exécution.

Naturellement, la Chorale des Professeurs prêtait son concours et clôturait ces deux manifestations en interprétant, sous la direction de Robert Blot « Las, voulez-vous... » de R. Planel, une Fugue de Bach transcrite par Roger-Ducasse, et l'Alleluia final du Roi David d'Honegger.

J'aurai l'occasion dans un prochain article de vous entretenir de l'émission télévisée du 11 avril, consacrée à notre Chorale. D'ici là nous aurons chanté le Roi David, le 21 mai, au Havre, où nous attendent d'émouvants souvenirs.

Michel VIGNEAU,
Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris.

MAURICE RAVEL : HISTOIRES NATURELLES

(Le Paon - Le Grillon)

par D. LE TOUZÉ

Professeur d'Education Musicale au Lycée Buffon

Discographie :

— G.I.D. 33 t. (Martial Singher) avec chants populaires, chansons madécasses (MMS 3007).

— DUC 270 C 042 (J.-Christophe Benoît) avec chansons madécasses.

Partition : chant et piano (Durand).

Lorsque Ravel, en 1906, écrit les Histoires Naturelles — cinq pièces pour chant et piano — sur un texte choisi parmi les courtes fables de Jules Renard, la tradition a déjà marqué la mélodie française d'une forme d'expression propre au génie de la race. Tandis que le lied allemand, procédant de la chanson populaire, avait trouvé dès Schubert une forme accomplie dans la fusion de la poésie et de la musique, la mélodie française ne s'épanouit qu'à la fin du XIXe siècle en un style raffiné qui ne doit rien à la sève populaire. Avec Berlioz, puis Gounod, la mélodie présentait encore la construction strophique — si impropre au développement musical — qu'elle tenait de la romance au style facile et superficiel dont raffolait la France en 1830.

Cependant, le lyrisme des lieder de Schumann devait marquer profondément de jeunes musiciens à la recherche d'une expression plus dramatique. Saint-Saëns, mais surtout Duparc et Fauré, s'ils doivent beaucoup à la grâce des mélodies de Gounod, cherchent à dégager dans une forme beaucoup moins assujettie les affinités secrètes entre la musique et le poème, et la musique des vers trouve en son prolongement mélodique et harmonique des échos raffinés. Chez Debussy une liberté plus affirmée encore vis-à-vis de la structure suscite un style prosodique souvent proche du récitatif, propre à souligner les moindres nuances du texte, et affirmé déjà dans les Chansons de Bilitis avant de s'épanouir en Pelléas et Mélisande. Ravel lui-même, délaissant le vers syllabique emploie naturellement le vers libre. « Chez le musicien aussi bien que chez le poète, le métier ne connaît point de défaillance et la pensée s'identifie avec la forme parfaite qu'elle revêt »...

Aussi, s'est-on étonné, parfois, que les Histoires Naturelles de Jules Renard, croquis faits d'une pointe incisive et sèche, aient pu susciter chez Ravel des résonances mélodiques et l'envie de prolonger musicalement cette prose apparemment ingrate. Certes, parmi les musiciens qui avant lui avaient cultivé le genre, on ne s'était guère avisé de choisir un texte qui ne reflétât point le cœur, ou la sensibilité raffinée d'un poète, et la mélodie française comme le lied allemand restaient jusqu'alors liés à un mode d'expression traditionnellement lyrique ou poétique. La mélodie de Ravel échappe à cette règle et n'hésite pas, suivant en cela le Chabrier de la Ballade des Gros Dindons, à vêtir de musique un texte qui le plus souvent semble exclure toute conjugaison avec un autre art.

Cette qualité d'inspiration, pour laquelle Ravel a encouru bien souvent le reproche de « sécheresse » peut être considérée comme un véritable renouvellement dans la mélodie. H. Ghéon écrivait déjà en 1911 : « ...Française jusqu'au jeu, au paradoxe, est la musique de M. Ravel. Son don propre, inné — et il le cultive — est de transmuer en musique les objets les moins musicaux ». Jeu, paradoxe, il faudrait ajouter amour indéfectible de la précision et de la perfection formelle, et l'on comprendra mieux comment Ravel a tenu la gageure de créer les Histoires Naturelles.

L'œuvre.

Dans un commentaire autobiographique, le compositeur a évoqué la genèse de son œuvre : « le langage direct et clair, la poésie profonde et cachée des pièces de Jules Renard me sollicitaient depuis longtemps déjà. Le texte même m'imposait une déclamation particulière étroitement liée aux inflexions du langage français » et il ajoute « Les Histoires Naturelles m'ont préparé à la composition de l'Heure Espagnole... qui est elle-même une conversation en musique ». On sait, en effet, que les deux œuvres se succèdent, la première datant de 1906, la deuxième de 1907.

Le choix de Ravel n'étonnera pas si l'on rappelle la passion qu'il vouait aux animaux dont il aimait à s'entourer, et la « poésie profonde et cachée » de Jules Renard devait trouver un écho en lui, qui sut toujours voiler son émotion derrière un masque d'impassibilité ou d'ironie. « Chez le musicien comme chez le poète, l'ironie n'exclut nullement une forme d'émotion raffinée, émanant du fond des choses bien plus que de l'expression verbale ». On pense à la fin du Grillon : « Dans la campagne muette les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune ».

Jules Renard, sceptique sur le projet de Ravel, a évoqué dans son Journal, la visite que lui fit le compositeur : « M. Ravel, le musicien des Histoires Naturelles, noir, riche, fin, insiste pour que j'aille écouter ce soir ses mélodies. Je lui dis mon ignorance et lui demande ce qu'il a pu ajouter aux Histoires Naturelles.

— Mon dessein n'était pas d'y ajouter, dit-il, mais d'interpréter.

— Mais, quel rapport ?

— Dire avec la musique ce que vous dites avec des mots, quand vous êtes devant un arbre, par exemple. Je pense et je sens en musique et je voudrais penser et sentir les mêmes choses que vous... ».

La mélodie.

La mélodie de Ravel semble jaillir du même être que le texte, grâce à une prosodie d'une miraculeuse exactitude. On reconnaît ici l'exigence de l'achevé, le souci toujours présent de ne rien laisser au hasard de l'inspiration propre à toutes les œuvres de Ravel et qui lui valut le fameux surnom d'« horloger suisse ». Reprenant à son compte la phrase de Moussorgsky « Je vois dans la musique la notation du langage humain », le compositeur « prend le ton de la conversation » et crée une ligne mélodique dégagée de toute symétrie ou régularité conventionnelle, sorte de récitatif se modelant sur les inflexions naturelles et les accents du langage. « Il veut que la mélodie se rapproche davantage des courbes usuelles du parler de chez nous, au lieu

de prolonger arbitrairement les arabesques trop vigoureuses du lyrisme italien ou germanique ». Cette prosodie, si proche du langage parlé se retrouvera d'ailleurs dans le spirituel chef-d'œuvre qu'est l'Heure Espagnole comme plus tard dans l'Enfant et les Sortilèges et les Chansons Madécasses de 1926.

La tradition voulait jusqu'ici que la mélodie, prenant son élan à partir du texte, cherchât à en dégager le climat poétique. Ravel, au contraire, en fixe les détails, procédant par juxtaposition de touches brèves, par notations méticuleuses et directes. Il faut noter d'ailleurs que le compositeur s'autorise à élider un grand nombre de muettes : la prosodie en devient ainsi plus naturelle et prend le ton familier adéquat au style de J. Renard ex. A (sur le mot sûrement).

Le piano.

L'accompagnement se développe ici, gardant une grande indépendance vis-à-vis du texte. C'est lui qui crée l'atmosphère propre à chaque pièce — la marche solennelle du Paon, la minutieuse mécanique du Grillon ou le glissement hiératique du Cygne. Ravel à l'époque avait déjà manifesté un certain « impressionnisme de reflets et de miroitements » dans les pages consacrées au piano — Jeux d'eau, Miroirs — nés d'une conception proche de celle qui inspira les Images de Debussy, bien que d'une sensibilité et d'une technique tout à fait différentes. Rien chez Ravel n'est laissé au hasard, et les harmonies — subversives aux oreilles de 1907 — témoignent d'une science profonde, réfléchie et d'une curiosité insatiable pour les combinaisons rares (Ainsi l'audacieuse appogiature qui ponctue l'appel du Paon « Léon », ex. B). On y reconnaît la prédilection de Ravel pour l'accord de 7[e] majeure, les frottements de seconde, les quintes augmentées... bref l'éventail des néologismes de l'époque qui pour une oreille superficielle ont fait accuser Ravel d'avoir « plagié » Debussy.

Quant au rythme, il reste toujours d'une précision d'horloger, même sous le « On ne peut plus lent » qui ouvre le « Martin-Pêcheur », et si Ravel affectionne les changements de mesure (il y en a 14 dans le Cygne !) affirmant son goût pour l'« Impair » des mesures à 5 ou 7 temps, on ne saurait déceler dans le discours aucun « rubato » qui pût prêter à quelqu'alanguissement. L'indication « traînez » qui souligne le cri du Paon n'a rien à avoir avec l'effusion romantique ! Cette polyrythmie se trouve d'ailleurs imposée par le souci de la prosodie exacte qui respecte les accents et ponctuations irrégulières du texte.

Analyse.

Si le texte de Jules Renard semble impropre à soutenir une structure musicale, on doit cependant constater que Ravel apporte à chacune des Histoires Naturelles le souci d'une construction logique et l'analyse montre que l'unité proprement musicale n'est pas absente de ces courtes pièces.

Le Paon.

L'unité de ce Paon, « solennel et vain » est assurée par la basse imposante du piano, qui dès le départ, en FA M. évoque la démarche orgueilleuse de l'animal, et dont le rythme caractéristique cheminera tout au long de la pièce (ex. C).

Des quintes solennelles précèdent et soutiennent la première phrase (ex. D) : « Il va sûrement... (mes. 8) qui s'insère naturellement dans l'accompagnement, s'élargit en montant pour l'évocation de la cérémonie, et retombe, déçue : « Elle n'est pas venue... » constatant que la fiancée n'est pas là.

Un accord de 9[e] attaqué directement (mes. 14) précède l'ascension sur le mot « Glorieux », avec son intervalle d'octave triomphal, tandis que la phrase, en majestueux triolets, souligne « l'allure de prince indien » qu'élargit encore l'accompagnement avec ses grands intervalles entre la basse et les accords.

A la mesure 21 apparaissent cinq bémols « aux tons chauds qui s'éveillent à point nommé pour que du paon « l'amour avive l'éclat de ses couleurs ». Sans quitter son allure de marche l'accompagnement se fait plus lyrique. La mélodie, soulignée par le p. très expressif s'anime, révélant la coupe descendante — familière à Ravel — de la phrase (descente de 7[e] sur « l'éclat de ses couleurs », d'8ve sur « tremble comme une lyre »). De sèches octaves concluent : « La fiancée n'arrive pas ».

Mesure 28, sous un si bémol à la basse, dominante du nouveau ton de mi bémol, des triples croches ascendantes animent le grand crescendo « Il monte au haut du toît... » jusqu'au trémolo : « Il jette son cri diabolique » qui prépare l'appel grinçant : « Léon ! » (ex. B) avec son appogiature expressive ff dont Ravel accentue le ridicule par l'indication « traînez ».

Trois sèches secondes ponctuent le commentaire : « C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée ».

La mesure 35 ramène la marche solennelle en accords, sous les regards indifférents des volailles. Un accent expressif accuse la phrase : « Elles sont lasses de l'admirer », puis, soutenu par une basse de mi bémol se déploie un crescendo « très expressif » sur les mots « Il redescend dans la cour » escorté par une descente d'accords aux harmonies très raveliennes. La mesure 42 ramène le bref trémolo et les 5tes évoquant le mariage.

A la mesure 44, Ravel, soulignant la vaine comédie du paon, inlassablement répétée, retrouve, en sol M. les accents de l'introduction — la basse aux rythmes majestueux — jusqu'au retour en ré bémol (mes. 50) qui amène au piano le double glissando bariolé de la mesure 51, où l'on croit voir étinceler les ocelles de « sa robe à queue toute lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle ».

Une noble et antique cadence, au passage « Avec majesté », ramène la tonalité initiale de fa, les grands accords avec la 5te à vide concluent la pièce, dans un raccourci allusif évoquant une nouvelle répétition d'une cérémonie qui n'aura jamais lieu.

Le Grillon.

On trouve ici justification de ce fameux surnom d'« horloger suisse » décerné à Ravel, tant les notations y sont précises et le texte serré de près. Le musicien a su en dégager la singulière poésie.

Dès la première mesure s'établit un mécanisme de doubles croches régulières mi-do, auquel vient à la mesure 3 se superposer le « coucou ravélien » sol dièse mi avec sa syncope caractéristique (ex. E). Sur ce fond continu se déroule librement la 1re phrase : « C'est l'heure où las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade ». Puis le mouvement des doubles-croches se ralentit, laissant place à une formule caractéristique dans l'œuvre de Ravel, le rythme de habanera, sur un sol dièse qui devient la dominante du nouveau ton de ré bémol (mes. 16).

A la mesure 19, les doubles-croches à nouveau viennent rythmer les activités du minutieux insecte : en ré bémol apparaît au piano un contre-chant (ex. F) que l'on retrouvera presque semblable à la mesure 28, et sur lequel vient se poser une mélodie précise : « D'abord il ratisse ses étroites allées de sable ».

Durant les silences — fréquents — du récit, on entend une formule qui évoque le crissement de l'insecte, avec mordant sur l'harmonie aiguë fa-sol-la bémol (ex. G) qui sonnera un ton plus haut après la phrase : « Il remonte sa minuscule montre ».

Le retour en do se fait à la mesure 39 par un récitatif noté « A volonté ». Les mots « Il se repose encore un peu » s'appuient sur les intervalles rassurants d'un accord parfait. La mesure 43 ramène le motif du « coucou » avec sa syncope plusieurs fois répété, sous les crissements obstinés dans les hautes du piano, tandis que les mots « Et il écoute... Point d'alarme dehors » restent enveloppés dans la résonance d'un accord de 11e. Un écho affaibli du rythme de habanera, mesure 53, précède la descente « au fond de la terre » de l'animal, où — fait rare — la ligne mélodique du piano rejoint celle du chant. Le crissement suraigu du grillon va s'affaiblissant jusqu'au ppp « On n'entend plus rien ».

A la fin, la touche d'émotion apportée par Jules Renard exprimant, après que se soit tu le menu trottinement de l'insecte, la majesté du paysage, n'a pas échappé au musicien. Sur de lents et simples accords, aux « discordances secrètes » se pose la dernière phrase « Dans la campagne muette... » dont la gravité contemplative n'est pas sans rappeler « Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres » de Verlaine si poétiquement suggérés par Fauré à la fin du « Clair de lune ».

Conclusion.

Données en première audition à la salle Erard le 12 janvier 1907 par la cantatrice Jane Bathori, les Histoires Naturelles furent accueillies par les mouvements divers d'un public souvent déconcerté par ses audaces. L'un des auditeurs prétendit même résumer l'opinion générale par ces mots, empruntés au « Martin-Pêcheur » : « Ça n'a pas mordu ce soir... ». Certes les petites fables de Jules Renard cette prose menue qui égratigne et pique, semblaient par leur forme parfaite qui se suffit à elle-même réfractaires à toute illustration musicale. Mais il ne faut pas oublier que les auditeurs de la Société Nationale de Musique, sous l'égide de laquelle fut donné le concert, n'étaient guère préparés à la nouveauté de l'œuvre, habitués à considérer la gravité comme essentielle à la musique.

De là naquit un malentendu persistant. Cette musique qui ne se passionne point, ne s'exalte pas, ne pouvait prétendre toucher ! On reprocha à Ravel d'avoir écrit « des farces de jardin d'acclimatation », d'avoir fait du « café-concert avec des 9es », ce qui tirait peu à conséquence — mais des oreilles moins philistines parfois ne surent pas discerner la portée de l'œuvre nouvelle, regrettant « un style qui tourne à une spirituelle menuaille volontiers puérile ». Certains critiques plus clairvoyants, avec un courage méritoire, en une époque si fortement marquée par l'emphase wagnérienne louèrent sans réserve la musique de Ravel comme « une des expressions où se condensent cette finesse, ce sens de l'observation et cette sensibilité qui forment le meilleur de notre génie » tout en déplorant « l'indignation de ceux pour qui la gravité est la seule règle et qui proclament l'art en danger dès qu'il se mêle de sourire ».

Il fallait seulement, sous l'humour incisif des Histoires Naturelles où perce une secrète tendresse, s'apercevoir que, classique dans l'âme, Ravel, avec la « nécessaire pudeur de l'émotion », renouait le fil d'une grande tradition, l'art délicat et subtil de Couperin et de Rameau.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES C.A.E.M. 1966

C. A. 1er Degré — Déchiffrage au Piano

Allegretto

p

mf

mf > p

mf

Rit...

f

a T°

Rall....

pp

ALBÉRIC MAGNARD : LES 4 SYMPHONIES

par Jean MAILLARD

Voici quelques mois, dans les nouveaux locaux du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale, se tenait une exposition Albéric Magnard. La générosité et le zèle avec lesquels le Personnel du Département de la Musique s'efforce de rendre hommage à des maîtres injustement oubliés, méritent d'être salués ici.

C'est ainsi qu'au raz du ciel, dans la nouvelle salle d'exposition du 2, rue de Louvois, des visiteurs curieux de résonances inconnues, ou des amis fidèles de l'Art et de la Beauté, ont pu trouver rassemblés des documents qui campaient avec une vie insolite la haute silhouette du Solitaire de Baron.

Préparée et réalisée avec beaucoup de patience, d'enthousiasme et d'amour, disons le mot, cette exposition n'a déçu personne. Elle a révélé à beaucoup d'entre nous des trésors qu'une apathie quasi-générale ne permet guère de connaître lorsqu'on n'a pas dépassé les quinze lustres ! Parmi les visiteurs, un vieillard; pas le moins passionné sans doute : Zoltan Kodaly... Son passage à cette exposition pourrait être une leçon pour beaucoup d'entre nous, Français et surtout Parisiens, n'est-ce pas ?

*
* *

En hommage à l'un des maîtres les plus authentiquement nôtres, j'ai réuni ici une documentation sommaire concernant les quatre Symphonies d'Albéric Magnard. Si l'œuvre de ce maître est relativement peu importante, que le lecteur ne s'imagine pas pour autant avoir fait, avec ces quatre compositions, le survol complet de ce qu'il faut connaître. Il n'y a pratiquement rien à dédaigner dans ce que la sévère autocritique du musicien a légué à la postérité : les pianistes tireraient certainement le plus grand plaisir à interpréter les *Promenades* op. 7 publiées chez Durand ou les *Trois pièces* op. 1 chez Heugel. Les mélodies — entre autres l'ode d'Horace *Ad fontem Blandusiae* — sont magnifiques et font amèrement regretter la disparition de deux cycles, inspirés par Marcelline Desbordes-Valmore et André Chénier, et consumés à l'état manuscrit dans l'incendie du Manoir des Fontaines. L'*Hymne à Vénus* et bien plus encore, le *Chant funèbre* et l'*Hymne à la Justice,* pour orchestre, ont à chacune des bien rares exécutions, impressionné très vivement l'auditoire. Je ne dis rien de l'*Ouverture* op. 10 dont je ne sais rien, mais la *Suite dans le style ancien* op. 2 a toujours été accueillie favorablement et j'atteste qu'il faut tenir pour un chef-d'œuvre le *Quintette* op. 8 pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano donné récemment à l'O.R.T.F. et que nous aimerions réentendre. La musique de chambre comporte encore une *Sonate* pour piano et violon récemment gravée sur microsillon (en Belgique par un Canadien, le violoniste Hyman Bess et notre Olivier Alain), un *Quatuor* à cordes, un *Trio* en fa mineur pour violon, violoncelle et piano et une *Sonate* pour violoncelle et piano. Je passe sous silence, avec regret cependant, la Prière de Jeanne (*En Dieu mon espérance et mon épée pour ma défense*), pièce pour piano éditée dans des conditions qui la rendent introuvable aujourd'hui pour les amateurs.

Quant aux œuvres dramatiques — *Yolande, Guercœur* et *Bérénice* —, on évoque à leur sujet la confession modeste et désabusée de Magnard lui-même : « ...Ma partition est écrite dans le style wagnérien. Dépourvu du génie nécessaire pour créer une nouvelle forme lyrique, j'ai choisi parmi les styles existants celui qui convenait le mieux à mes goûts tout classiques et à ma culture musicale, toute traditionnelle. J'ai seulement cherché à me rapprocher le plus possible de la musique pure... Il est possible que ma conception de la musique dramatique soit fausse; je m'en excuse auprès de nos esthètes les plus autorisés (...). Quel sera le sort de ma nouvelle tragédie ? Est-elle destinée, comme *Yolande,* à tomber dans l'oubli après deux représentations tumultueuses ? Sera-t-elle condamnée, comme *Guercœur,* à moisir sur les rayons de ma bibliothèque (**a**) ? Je ne m'en soucie guère... » (**b**).

Peu après la mort de Magnard, Darius Milhaud écrivait : « Ce qui frappe le plus dans ses drames, c'est la tenue de l'orchestre et la simplicité des sentiments exprimés. Il était à craindre et il est arrivé que cet art grave et nu ne fut compris ni admis de ses contemporains. Les musiciens de la génération suivante, dont certains aiment de tout leur cœur la musique de Magnard, y trouvent une source bienfaisante d'inspiration. Cette influence est très salutaire; rythmiquement, elle a contribué à orienter les jeunes vers une musique plus vivante, plus aérée, plus saine, plus virile. Presque tous les scherzos de Magnard sont des musiques rythmées et alertes, qui sentent la terre. C'est en entendant ces thèmes que l'on se rend compte que la musique d'Albéric Magnard ne ressemble à aucune autre, qu'elle est issue d'un cœur unique » (**c**).

Bibliographie.

Il existe un certain nombre de conférences consacrées à Albéric Magnard. Outre celle de Darius Milhaud signalée plus haut, notons deux textes importants mais inédits de Guy Ropartz, qui fut l'*alter ego* du Maître de Baron : une évocation prononcée à Strasbourg en 1923 et un petit écrit datant vraisemblablement de 1948 : ces manuscrits de Ropartz sont aujourd'hui à la B.N. (**d**) ainsi que la conférence de Maurice Boucher dite le 29 avril 1917 au Conservatoire de Lyon et publiée dans la même ville deux ans plus tard.

Nonobstant l'intérêt que présentent de nombreux articles signés entre autres par Gustave Samazeuilh, Henri Prunières, Paul Dukas, René Dumesnil, Pierre Lalo, Wy-

zewa, Paul Le Flem ou Jacques Feschotte, l'amateur s'intéressera au catalogue de l'exposition Albéric Magnard établi avec soin par Bernard Bardet (Paris, B.N., 1966). Mais je recommande de toutes mes forces le livre remarquable de ce critique exceptionnel que fut Gaston Carraud, musicien en parfaite possession d'un métier qu'il mit humblement au service de ses confrères pour défendre et imposer leurs œuvres : Gaston Carraud, *La vie, l'œuvre et la mort d'Albéric Magnard,* Paris (Rouart & Lerolle, 1921). Dans ce beau livre, le lecteur ne trouvera rien de banal et les considérations esthétiques qu'il renferme sont fort enrichissantes pour tous (**e**).

Discographie.

La discographie des Symphonies est, une fois encore, inexistante. Saluons au passage les interprètes fidèles à la mémoire de Magnard. Il y en a peu : on trouve parmi les plus actifs d'entre eux des Scandinaves, des Allemands, des Tchèques, des Anglais et des Belges. N'oublions pas que le premier microsillon consacré partiellement à Magnard, dû à l'initiative de M. Thierry Grisar, nous vient de Bruxelles (*Sonate piano-violon,* enregistrement Alpha 30 cm, CL 4018).

SYMPHONIE I EN UT MINEUR (1890)

Composée en 1889-1890 à la demande de l'auteur de *Fervaal,* elle est dédiée *A mon maître et ami Vincent d'Indy.* Celui-ci, au cours de fréquentes « corrections », l'a fortement marquée de son empreinte et, dit Gaston Carraud, elle confesse éperdûment l'orthodoxie cyclique.

« ...(Magnard) s'attaque à une symphonie. Il y travaille pendant les années 1889-1890 et la Société Nationale en fait entendre les deux premiers morceaux — sur quatre — à son concert d'orchestre du 18 avril 1891. L'œuvre reçoit sa première exécution intégrale — exécution demeurée jusqu'ici unique — le 12 mars 1893 aux Concerts Artistiques d'Angers. Cette *Symphonie* n'est sans doute pas une œuvre définitive : mais il y a en elle beaucoup de musique et de la meilleure. La forme se réclame du principe cyclique auquel, par la suite, Magnard ne restera fidèle que dans une mesure assez restreinte. Les idées musicales sont fort belles et marquent déjà le soin extrême que Magnard apportait toujours au choix des thèmes. Elles n'ont pas, toutefois, l'expansion qui caractérise celles des œuvres subséquentes. Mais déjà l'on voit que le compositeur ne se contente pas pour édifier ses architectures musicales, de ce que j'appellerai de la poussière d'idées. Il lui faut, comme on l'a si bien dit, des organismes sonores complets par eux-mêmes, dont on n'aura pas connu tout d'eux après une seule présentation — c'est l'évidence; qui se montreront sous leurs divers aspects, qui révèleront tout ce qu'ils ont en eux au cours des développements, mais qui sont véritablement doués d'existence avant même d'avoir commencé à concourir à la construction de l'édifice sonore. L'écriture de la *Première Symphonie* est parfois compacte, l'air n'y circule pas suffisamment. L'orchestration est souvent empâtée elle aussi. Ces défauts devaient presque fatalement se rencontrer dans la première composition de grande importance du musicien qui n'avait pu encore se constituer d'expérience personnelle

SYMPHONIE I EN UT MINEUR OP. 4 (1890)

de l'instrumentation, sauf par quelques auditions de sa *Suite dans le Style ancien* qui n'est écrite, elle, que pour petit orchestre » (**f**).

Orchestration : 2 flûtes, piccolo, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 4 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba, 2 timbales, cymbales, grosse caisse, 2 harpes, 32 violons, 14 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses (chiffres demandés par Magnard sur sa partition).

Edition : la grande partition, restée manuscrite, appartient à la Maison Rouart & Lerolle. Une réduction pour piano 4 mains a été publiée en 1894 par l'auteur chez Baudoux (Salabert).

Cette Symphonie comporte quatre mouvements : *Strepitato, largo, presto* et final *molto energico*.

Premier mouvement : le thème initial (**1**) s'articule en trois éléments cycliques, x donné aux violoncelles, nerveux et enthousiastes, y et z sombres et pleins d'élans aux hautbois et clarinettes. Le pont comporte une idée thématique aux violons et bassons (**2**) qui cède bientôt devant un second thème andante, lyrique et généreux, aux violons (**3**). Le développement comporte des divertissements fugués, notamment sur y. Le thème B revient, combiné à la cellule x aux basses des bois. La conclusion est très douce, sur des rappels de (**1**) pianissimo aux basses.

Le second mouvement, *largo e andante*, est un choral varié que l'on serait tenté d'analyser comme une sonate dont la réexposition se ferait par superposition des deux idées principales. Au motif recueilli du premier verset (**4**), présenté par les premiers violons, succède un épisode de caractère dramatique (**5**), vibrant chaleureusement aux cors et bassons et repris ensuite par les cordes à l'unisson. Il entraîne un interlude fondé sur la cellule x. Second verset de choral en variations ornementales, puis (**5**) revient en canon à l'octave sur un motif de carillon auquel se mêle la cellule y. Le dernier verset présente un rappel de (**1**) sur des batteries dans l'aigu des cordes.

Le Presto qui constitue le troisième mouvement débute par la cellule x à laquelle se superpose (**6**) d'abord aux bassons, puis aux basses des cordes. A ce thème rythmique de scherzo succède (**7**), de caractère agreste, à la flûte. Le mouvement se poursuit selon le plan classique d'un scherzo avec plusieurs effets polyrithmiques à deux et trois temps. La péroraison entraîne un Vivace au rythme accusé (**8**).

Ce sont les violons qui exposent le premier thème (**9**) du Final. Rappels syncopés de (**1**) sur des pépiements dans l'aigu des cordes qui sont comme des prémices de certains effets d'orchestration du *Sacre du Printemps*. Puis une fanfare fulgure (**10**), sonnée par la trompette et les clarinettes, en un motif dérivé de (**1**). Reprise en un mouvement allegro, elle se mêle à (**9**) sur des batteries aiguës puis disparaît devant un motif lyrique (**11**) qui bientôt, s'épanouira aux violons (**11 a**). Retour de la fanfare et du Choral sur des arpèges dans l'aigu. La Symphonie s'achève, fortissimo, sur un ultime rappel de (**1**), couronnant le choral reparu du mouvement lent.

Cette Symphonie est « encombrée de problèmes thématiques. C'est la plus compliquée de toutes les œuvres de Magnard, frappante déjà, dans son imperfection, par la personnalité de l'accent » (**g**).

SECONDE SYMPHONIE II EN MI MAJEUR (1893-1896)

Elle a été conçue dans une période très riche de la vie du musicien : période d'acquisition, de découvertes. Il fait de nombreux voyages en Europe et en Proche-Orient qui l'impressionnent vivement. La composition en est cependant malaisée, difficile et embarrassée : interminable, dit-il.

Conçue en 1892-1893, elle est instrumentée en septembre 1893 à Ardillères en Vendée. Dédiée à Jules Bordier, fondateur de l'Association artistique d'Angers, elle se

SYMPHONIE II EN MI MAJEUR - OP. 6
[1893 - 1896]

compose de quatre mouvement : *Ouverture, Danses* (remplaçant *Fugues*), *Chant varié* et *Final.*

La partition d'orchestre, inédite, appartient aux collections Rouart & Lerolle. Une réduction pour piano quatre mains parut chez Baudoux (Salabert) en 1896.

Magnard avait confié son manuscrit à Edouard Colonne qui le lui rendit sans même l'avoir ouvert, ce qui atteste chez le célèbre chef d'orchestre une indifférence inattendue en même temps qu'une certaine inconscience, puisque l'auteur était fils du tout-puissant directeur du *Figaro,* Francis Magnard : peut-être savait-il l'irritabilité du compositeur lorsqu'il sentait qu'on flattait en lui « le fils de son père ». Bref, la symphonie dut attendre la nomination de Ropartz à Nancy en 1894 et la reprise en mains par son ami de la Société des Concerts du Conservatoire de la Ville, pour voir son œuvre créée dans la capitale lorraine le 9 février 1896.

Cette audition devait d'ailleurs motiver un remaniement important de l'œuvre : réalisant quelle en était la complexité, Magnard demanda un avis à Ropartz. L'amitié de ce dernier était réelle, il répondit franchement qu'une refonte sérieuse et de nombreux élagages s'imposaient. Magnard se rendit à ces raisons et remit entièrement l'œuvre sur le chantier. Entre autres, les *Fugues* constituant le second mouvement furent remplacées par des *Danses* apportant un souffle frais dans cette partition hypergénéreuse. Une nouvelle version comportant *Ouverture, Danses, Chant varié* et *Final* vit le jour à la fin de 1896. Sur l'exemplaire du Directeur de Nancy, on pouvait lire : *A J.-G. Ropartz le barbu, le vaillant, le fort, reconnaissance et amitié...* Sous la plume de Magnard, ce n'était pas un mince compliment.

Ropartz remit l'œuvre au programme de ses concerts nancéiens : la réaction du public fut hostile, celle de la presse également. Quelques jours après l'audition, on put voir dans un défilé de Mardi-Gras composé d'étudiants, un jeune homme portant une caricature de Ropartz coiffé d'un bonnet de fou. Derrière lui s'étalait un calicot sur lequel on pouvait lire : « *Plaignez un pauvre malheureux, abruti par la musique de Magnard !* ». Ropartz se trouvant là par hasard, adressa à ces jeunes gens un petit speech bien senti, annonçant même que pour « destouper » les oreilles de ses auditeurs, il redonnerait la *Symphonie* le dimanche suivant et que les étudiants étaient cordialement invités. Ce jour-là, le succès fut complet.

L'orchestration définitive est moins chargée que celle de la *Première Symphonie :* bois par deux, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, timbales et cordes.

Les défauts de la Symphonie précédente « s'atténuent singulièrement (dans la *Seconde*) dont les deux parties médianes — la partie lente et les Danses occupant la place du Scherzo — sont des morceaux de tout premier ordre » (**h**).

L'ouverture, de mouvement assez animé, est de structure sonate avec un thème initial robuste, musclé (**12**) qui n'est pas sans préfigurer Albert Roussel. Certains de ses éléments réapparaîtront, comme des cellules, au cours de l'œuvre. Ce thème, présenté aux violons, se poursuit en un jeu étrange mais logique des tonalités. Le pont conduit, après une fanfare, au second thème (**13**) exposé par la clarinette. Le développement présente une série de variations des thèmes puis (**12**) en canon. Une transition rythmique de mouvement rapide réexpose le thème initial déformé. Conclusion large et grandiose faisant appel à (**13**), mais varié rythmiquement et à peine reconnaissable.

Second mouvement : *Fugues* (1893), puis *Danses* (1896).

La version initiale comportait une succession de fugues et présentait une structure générale en trois volets séparés par des interludes. Le volet A était une double fugue fondée sur les sujets (**14**) et (**15**) à laquelle succédait un interlude large, fortissimo. La péroraison de la fugue (**16**) faisait appel à (**14**). La troisième et dernière fugue, chromatique (**17**) présentait un contresujet alerte, entraînant un rythme sautillant, matière à divertissements rythmiques. Le mouvement s'achevait par un retour partiel de la fugue I, dont il constituait une sorte de divertissement séparé.

« A la suite de (la) première audition, Magnard apporta (...) quelques changements heureux et notamment les Danses, délicieuses d'inspiration et de rythme, pour remplacer une sorte de divertissement fugué un peu austère à la vérité, qui se trouve dans la première version de l'œuvre » (**i**).

Cette seconde version offre donc quatre danses successives (**18** à **21**). Après le retour de (**18**), péroraison enlevée sur batteries ternaires, avec nouveau motif (**22**).

La variation est le fondement même du mouvement lent qui s'ouvre par une longue et magnifique phrase des violons (**23**). La première variation exploite la fin du thème précédent (**24**) avec un accompagnement issu du premier sujet de la fugue I de la version primitive. La seconde version (**26**) est rapide, en fa majeur. Des batteries sur un motif parent avec le sujet de l'ancienne fugue III constituent la troisième variation en si bémol mineur (**26**). Le plan se déroule de façon insolite avec le retour du thème initial (**23**), puis des variations II et I. Terminaison sur accord pianissimo en fa dièse mineur. Le remaniement de ce Chant varié a eu pour but essentiel de serrer la forme de plus près et d'en faire un lied double à cinq sections.

Le Final est vif et gai en rythme alla breve. Sur un déploiement harmonique de l'accord parfait d'ut dièse mineur apparaît un premier thème (**27**) qui engendre un divertissement rythmique. Un épisode traité en choral lui succède, duquel se dégage une belle mélodie (**28**) confiée à la clarinette. Un nouveau thème (**29**) paraît aux violons qui semble déjà avoir été entendu tant le musicien s'est efforcé au cours de l'œuvre de pousser la parenté entre les divers éléments afin de conférer à l'œuvre une unité maximum. Non qu'il s'agisse réellement d'une composition cyclique, Magnard s'étant affranchi à cette époque de la tutelle de Vincent d'Indy, lequel n'a pu « qu'assister » à la naissance de l'œuvre. Mais les procédés d'Indystes se retrouvent cependant et, en 1892, Magnard pouvait écrire à son maître et ami qu'il travaillait consciencieusement, cherchant à faire de son mieux comme un bon artisan. Ainsi ne faut-il pas escompter dans ce final de *Seconde Symphonie* de la nouveauté à tout prix, mais de vastes et généreuses idées qui nourrissent amplement la forme, avec des raffinements dans les interludes qui ne sont pas sans rappeler l'atmosphère de *Tristan* dont le chromatisme, confessait Albéric Magnard en 1904, pesait alors lourdement sur lui et dont

il avait beaucoup souffert. La péroraison rappelle parfois les échos de carillon de la *Sonate pour piano et violon* de César Franck. L'œuvre s'achève fortissimo sur un unisson-octave de tonique.

*
* *

(**a**) La partition d'orchestre des Actes I et III de *Guercœur,* détruite dans l'incendie du Manoir des Fontaines, a été reconstituée de mémoire par Guy Ropartz en vue de la reprise à l'Opéra, en 1931.

(**b**) Préface de *Bérénice.*

(**c**) Cette citation est extraite d'une conférence inédite prononcée par Darius Milhaud, le 5 janvier 1917, à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales. Elle sert partiellement de Préface au catalogue de l'Exposition Albéric Magnard (B.N., 1966).

(**d**) Abrév. : Ropartz.

(**e**) Abrév. : Carraud.

(**f**) Ropartz.

(**g**) Carraud, 218.

(**h**) Ropartz.

(**i**) Ropartz.

(A suivre)

*
* *

(*) *J'exprime mes vifs remerciements à la Famille Ropartz qui m'a autorisé à consulter de précieuses notes ou partitions appartenant au compositeur breton; ainsi qu'à M. Paul Rouart et au personnel des Editions Salabert qui m'ont permis et largement facilité la consultation de documents manuscrits.*

SCHOLA  CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la **troisième** aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat.
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE

par René KOPFF

(*voir l'E.M. n°s 132 à 137, de nov. 66 à avril 67*)

Quatrième tableau : scènes 13, 14, 15 (dialoguées).

La suite des épreuves conduit Tamino et Papageno dans un grand hall. Le lieu est agréable, orné de fleurs; mais la loi du silence sera plus rigoureuse encore. Papageno a soif. Une vieille femme lui donne à boire et Papageno l'interroge. Mais lorsqu'elle veut lui répondre pour lui dire son nom, un coup de tonnerre la chasse.

Scène 16, n° 16 : Trio.

Allegretto 6/8 en la majeur.

La flûte enchantée est un véritable kaléidoscope musical; les contrastes sont continuels. Après la haine de la Reine, la sérénité de Sarastro, voici la douceur aimable des trois petits génies qui reviennent. Pour encourager Tamino et Papageno ils leur rapportent leurs instruments magiques, la flûte et le carilllon. Ils apportent aussi une table bien garnie pour réconforter les deux postulants. Nous avons déjà constaté lors de leur première apparition que ce sont de bons génies. C'est pour cela que la musique qui les accompagne se fait toujours très aimable.

C'est un trio court, mais d'une sonorité lumineuse, éthérée. Le clair ton de la majeur donne une tessiture aisée et bien sonnante pour les voix, tout en étant aussi une des tonalités les plus favorables pour les cordes qui suivent et soutiennent presque constamment les parties chantées.

L'unité thématique de la partie vocale est donnée par les notes régulières répétées du début de toutes les phrases. Elle est renforcée encore par celle d'un dessin accompagnateur d'une légèreté aérienne qui est exposé dans une introduction instrumentale de 4 mesures, dessin capricieux des premiers violons auquel s'ajoutent quelques notes de flûtes légères, de bassons dans l'aigu et des autres cordes. Indubitablement Mozart a voulu traduire ici le mouvement d'un vol léger, puisque les indications scéniques de Schikaneder parlent d'une machine sur laquelle les trois génies descendraient à travers les airs.

Le trio chanté a un aimable caractère populaire, et une pleine sonorité où nous remarquons de nouveau la vivante indépendance de la troisième voix par rapport aux deux autres (A). Admirable exemple d'écriture vocale à trois voix égales où deux voix chantantes sont soutenues par une troisième voix grave à la fois solide harmoniquement dans ses appuis fondamentaux et chantante elle aussi dans son mouvement mélodique souvent contraire aux deux autres voix.

La structure est celle d'un lied populaire de forme ABCA. La première phrase A (mes. 5 à 8) très tonale revient à la tonique. Comme si souvent, la phrase B module vers la dominante (mes. 9 à 12). C (mes. 13 à 16) est un petit divertissement revenant au ton dans lequel reparaît A, transformé, amplifié en une légère coda où le motif instrumental aérien plus important est entrecoupé de courts fragments chantés. Tamino mérite d'être encouragé, Papageno tout au plus d'être rappelé à l'ordre : Silence !

Scènes 17 et 18 (dialoguées).

Tandis que Papageno se met à table et s'en donne à cœur joie, Tamino se désennuie en jouant sur sa flûte. Et aussitôt ce jeu attire Pamina. Mais la loi du silence oblige Tamino à ne pas lui répondre, ce qui provoque un malheureux malentendu, car Pamina ne sait rien de l'épreuve du silence.

N° 17 : Air de Pamina.

Andante 6/8 en sol mineur.

Aussi dans l'air suivant (B) elle exprime son amère déception; se croyant oubliée, dédaignée, trahie, elle y exhale son chagrin. Cette plainte amoureuse est encore un lied de forme binaire qui plaît par sa droiture et sa touchante simplicité, malgré les ornements mélodiques. Si le ton principal dominant est sol mineur, la deuxième phrase déjà est dans le relatif majeur si bémol. La seconde partie (mes. 17) modulante en son début, revient très vite au ton principal. Le rythme fondamental que l'ensemble des cordes établit dès le début semble vouloir indiquer la pulsation douloureuse et les soupirs d'un cœur meurtri. La déclamation est admirable. Chaque note est ici la parfaite traduction de la vérité, par l'exploitation naturelle de toutes les richesses expressives du mode mineur, résultant surtout de ses intervalles augmentés et diminués. La plainte et la douleur sont exprimées souvent par des inflexions de secondes descendantes (mes. 2-4, etc.), par l'intervalle de quinte diminuée (mes. 5-17-19-25-34-36), par un arpège comportant cet intervalle (mes. 23-26-37), par l'intervalle de septième diminuée (mes. 6-24-27-29), par l'emploi du chromatisme aussi (asc. mes. 10-11, desc. mes. 25). Le profond regret du bonheur perdu se traduit admirablement dans la fin de la première partie (mes. 11 à 16) dans une richesse vocale croissante, comme de tendres sanglots, finissant sur une longue vocalise très expressive.

Dans le très touchant début de la deuxième partie (mes. 16) avec ses montées des flûtes et des hautbois, le cœur de Pamina semble déborder du trop-plein de douleur et la déclamation se rapproche davantage du récitatif dramatique. Vers la fin reviennent les tendres sanglots (mes. 30-31). Puis c'est l'abattement complet, le vide sans espoir, l'abandon total. La mort dans l'âme, Pamina l'éprouve comme une consolation, une délivrance, et son chant se termine par un dernier cri de tendresse qui rappelle sur le mot « Tode » (la mort) la même inflexion qu'au début sur le mot « ewig » (éternellement).

L'orchestre a un rôle essentiellement accompagnateur. Ce n'est qu'à certains endroits qu'il prend un peu plus d'importance. Les accords qui accompagnent la dernière phrase

notamment prennent une valeur expressive qui rappelle ou plutôt qui préfigure étrangement l'atmosphère du « Voyage d'hiver » (voir la fin du « Wegweiser ») où pour Schubert aussi la mort est délivrance des peines de ce monde. Le postlude (mes. 38-41) est d'un effet impressionnant. Là l'orchestre assure véritablement le rôle expressif que Schumann donnera souvent au piano dans ses lieder. Il prolonge et amplifie l'émotion en exprimant ce que les paroles sont impuissantes à exprimer.

Nous entendons ici une des pages les plus poignantes de toute l'œuvre. Si les précédentes héroïnes de Mozart avaient toujours encore quelque chose d'artificiellement théâtral, Pamina est ici l'incarnation parfaite de la féminité aimante, touchante, dramatique, véridique dans l'expression de ses sentiments, celle qui sera suivie bientôt par les grandes héroïnes du théâtre lyrique romantique.

Scène 19 (dialogue).

Naturellement pendant cet air Papageno ne doit pas trop se faire remarquer pour ne pas nuire à l'effet dramatique de la situation. Tamino par contre ne manquera pas de donner des signes muets de détresse. Le triple appel maçonnique qui retentit trois fois au cours de ce dialogue indique que les deux sont appelés à partir vers de nouvelles épreuves.

Cinquième tableau - Scène 20, n° 18 : Chœur des prêtres.

Adagio 2/2 en ré majeur.

Nous retrouvons ici l'assemblée des prêtres dans un paysage de pyramides. Dans un chœur plein de majesté religieuse (C), ceux-ci invoquent Isis et Osiris, en louant les vertus du jeune homme qui sera bientôt digne de leur auguste compagnie. C'est un tableau sonore d'une lumineuse clarté de couleurs, d'une inspiration fraîche et naturelle, chœur dynamique aussi, avec des contrastes saisissants. L'allure mélodique et harmonique de cette prière, la fin surtout, rappellent étrangement le divin « Ave verum » composé quelques mois auparavant, le 18 juin de la même année. (Ce chœur date de septembre.)

On peut de nouveau y distinguer la structure binaire, la première partie se terminant à la dominante (mes. 18-20). La belle sonorité grave des trois voix d'hommes est admirablement soutenue par une instrumentation sonnant elle-même comme un grand chœur.

Cette prière commence par une exclamation extatique de félicité (mes. 1 à 6) où il faut remarquer l'entrée progressive des trois groupes instrumentaux — cordes seules d'abord, avec les cuivres et bassons ensuite, et le tutti sur le sf de la mes. 5. Puis nous retrouvons encore un superbe exemple de peinture musicale à la fois par l'orchestration et par l'harmonie. Le contraste est vif entre la nuit sombre (mes. 7-8-9) où l'harmonie grave des cordes et des trombones s'assombrit, piano, vers sol mineur, et la lumière du soleil (symbole de la sagesse) (mes. 10-11) qui jaillit, forte, de tout l'orchestre de nouveau en ré majeur. On pense à ce contraste semblablement frappant avec lequel, quelques années plus tard Haydn mettra en valeur l'apparition de la lumière dans sa « Création ».

La seconde partie (mes. 20) commence sur un rythme solennel souligné par un ample mouvement de basse. La phrase est répétée avec tendresse et joie en valeurs plus courtes (mes. 24). Un optimisme d'une sonorité agréable règne dans la phrase suivante (mes. 29 à 33) qui est répétée avec une harmonisation différente (mes. 34 à 37), terminant sur une cadence rompue, elle-même répétée d'une manière variée avant la cadence parfaite finale. Remarquer l'analogie de cette conclusion avec celle du deuxième air de Sarastro (n° 15). Ici comme là on retrouve aux violons cette même courbe en arpège qui pourrait figurer musicalement un geste rituel mystérieux.

Scène 21 (parlée).

Sarastro félicite le jeune homme pour sa fermeté et lui permet de voir Pamina pour un dernier adieu. Il est important ici que Tamino persiste dans son attitude de refus de tendresse pour que grandisse encore la désolation de Pamina. Ainsi plus tard son délire semble plus vraisemblable.

N° 19 : Trio (Pamina - Tamino - Sarastro).

Andante moderato 2/2 en si bémol majeur.

Dans sa biographie de Mozart, Nissen, le second mari de Constance, raconte que Mozart lui-même avait dirigé ce morceau presque deux fois plus vite qu'on ne le fit après lui. Il peut sembler en effet qu'il y ait contradiction entre l'indication andante moderato et la mesure 2/2. En tout cas il ne faut pas traîner. Les cœurs et les esprits sont tendus et le déroulement dramatique conditionne un mouvement assez vif.

Remarquons l'insistance du dessin accompagnateur en arpèges réguliers de croches; malgré la simplicité du dessin même, il attire l'attention par l'instrumentation (unisson des cordes graves et des bassons) qui lui donne un caractère d'obsession lancinante. Pamina est complètement découragée, et son découragement va en s'accroissant. Tamino se soumet docilement à la volonté des Dieux. Sarastro trouve des paroles consolatrices.

Une première phrase (D) module vers la dominante fa

A

B Andante

C Adagio

D And. mod.

E Andante

F Andante

(mes. 21). Une deuxième phrase module par sol et do et de nouveau sol mineur vers mi bémol majeur (mes. 33). Jusque là le mouvement obstiné est ininterrompu. Maintenant (dans ce ton principal maçonnique) Sarastro s'avance et sa voix domine les autres : c'est l'heure de se séparer. En réponse Tamino et Pamina à deux reprises expriment leurs regrets désespérés sur ce thème de tendresse (aux hautbois) dont nous avons déjà parlé comme d'un véritable leitmotiv (mes. 35 en do mineur et mes. 38 en si bémol majeur).

La phrase suivante est caractérisée par des entrées en canon (mes. 39). Là encore relevons la vérité psychologique de la traduction musicale de Mozart. Tamino, entièrement soumis, chante au début comme Sarastro, tandis que l'entrée de Pamina (mes. 41) est différente, plus agitée. Dans la suite (mes. 43) on sent combien Tamino doit combattre une agitation intérieure, tandis que Pamina, la plus touchée, ne peut plus dire d'une voix suppliante qu'un mot, le nom de son bien-aimé. Cette partie se termine de nouveau sur la dominante fa.

Mes. 47 : nouveau passage en imitation. D'abord Tamino imite le mouvement mélodique descendant de Sarastro tandis que Pamina l'imite par mouvement contraire. Puis Tamino se tourne vers Pamina (mes. 51). Leurs inflexions sont maintenant semblables; une même tendresse les unit et cette union de sentiments ressort de leurs deux voix qui chantent maintenant toujours en tierces ou sixtes parallèle.

Le mouvement obstiné du début reparaît (mes. 53) pour soutenir la voix de Sarastro qui les presse de se séparer. L'agitation va grandissante dans les cordes (mes. 58). La voix impressionnante de Sarastro rappelle en courtes montées chromatiques que l'heure a sonné. Et c'est pour finir un prenant chant d'adieu avec une tendre vocalise à deux de Pamina et Tamino qui s'éloignent pendant les dernières mesures, chacun de son côté. Très dramatique, ce trio est une des plus belles pages de la partition.

Scènes 22 et 23 (dialogue).

Papageno qui ne sait où aller désire d'abord un verre de vin qui lui est aussitôt offert. Ce verre lui rend sa bonne humeur et sa joie de vivre.

N° 20 : Air de Papageno.
Andante 2/4 en fa majeur.

Et il exprime un autre désir dans l'air suivant, formulé dans un langage véritablement populaire. C'est encore un exemple classique de cet humour léger que nous avons déjà connu dans le chant de l'oiseleur du début (n° 2). On sent l'âme simple et naïve de Papageno dans la mélodie comme dans la construction. Tout cela est pourtant idéalisé par la grâce mozartienne. Le point de départ du refrain de ce lied est sans doute un air populaire : « Ub immer Treu und Redlichkeit » (E) (qui se retrouve aussi dans un vieux choral de Scandelli).

La forme de cet air est un peu particulière. Elle rappelle la très ancienne forme de la suite primitive avec une pavane comme introduction suivie d'une gaillarde. En effet, nous avons ici un andante 2/4 suivi d'un allegro à 6/8 avec son sautillement ternaire. Au point de vue vocal c'est un lied à trois strophes précédées par un refrain.

C'est le Glockenspiel, ce précurseur du célesta, avec sa sonorité charmante, qui forme l'introduction avec l'orchestre des cordes, des bois et des cors en présentant la mélodie du refrain. Il semble que Mozart affectionnait particulièrement le timbre de cet instrument et que lors de certaines représentations il eut le caprice de jouer lui-même cette partie. Il raconte en effet dans une lettre à Constance comment il a troublé Schikaneder-Papageno en improvisant des arpèges non prévus dans la partition et pour lesquels ce dernier, surpris, ne faisait pas les gestes correspondants sur la scène.

Puis Papageno chante le refrain (mes. 8) de deux simples phrases de 4 mesures avec une petite coda de 4 mesures également. L'idée mélodique est simple, mais charmante. On y relève quelques coloratures sautillantes, expression de la joie de Papageno qui meuble d'ailleurs ses silences par un petit trait du Glockenspiel. Il est significatif pour la popularité de ce refrain que Beethoven ait aussi composé 12 variations en fa majeur pour piano et violon ou violoncelle (op. 66) sur cet air. Notons dès à présent qu'à la deuxième et troisième reprise du refrain l'accompagnement instrumental est varié. La deuxième fois il s'enrichit seulement de quelques traits supplémentaires. Mais la troisième fois c'est une belle variation en étourdissants triolets.

Après un point de repos à la mes. 20, changement de mouvement et d'allure qui correspond d'ailleurs très bien aux changements primesautiers de l'humeur du personnage. L'allegro 6/8 sur lequel Papageno chante les trois strophes de son air comporte aussi une introduction instrumentale de 4 mesures où le jeu du Glockenspiel est varié dans le même sens que précédemment. Ces couplets, dans lesquels Papageno imagine son bonheur futur, comportent également deux phrases principales, l'une tournant vers la dominante, l'autre revenant au ton. Elles sont également complétées par une phrase conclusive qui s'étire par des répétitions entrecoupées de traits du Glockenspiel. Après le troisième couplet une vive coda instrumentale associe au carillon d'abord les vents seuls, ensuite tout l'orchestre.

Scènes 24 et 25 (dialogue).

Attirée par le jeu du Glockenspiel, la vieille qui avait déjà désaltéré Papageno revient en dansant. Lorsque, faute de mieux, Papageno lui jure fidélité, elle se transforme en charmante Papagena. Mais il n'a pas encore le droit de l'embrasser. Une nouvelle fois le théâtre se transforme et nous nous trouvons dans un petit jardin.

Sixième tableau - Scènes 26-27, n° 21 : Finale.
Andante 2/2 en mi bémol majeur (ton principal).

Pour la troisième fois les trois génies descendent sur les jardins de Sarastro, chantant la beauté de l'aurore du jour de la sagesse et annonçant l'avènement prochain des « lumières », dans un trio d'une merveilleuse fraîcheur. Un suave parfum se dégage en effet de cette pièce. Clarinettes, bassons et cors forment un groupe instrumental d'une sonorité chaude et pleine qui s'oppose aux cordes dans un contraste bien agréable à l'oreille. Ce sont les vents qui, dans une douce introduction, annoncent le thème principal de ce trio (F), thème très apparenté d'ailleurs par son rythme pointé et son allure mélodique à celui que chantaient les mêmes trois génies au début du finale du premier acte (n° 8). Puis l'accompagnement des cordes s'appuie étroite-

ment contre la partie vocale, doublant presque toujours les trois voix chantées. La structure binaire de la première partie de ce trio est évidente. Une première phrase (mes. 10 à 12) s'éclaircit en rapport avec les paroles pleines de promesses en modulant vers la dominante si bémol. Une deuxième phrase (mes. 18 à 28) revient à la tonique sur l'évocation de la douce certitude (« holde Ruhe ») (mes. 19) où le si bémol précédent fait fonction d'une longue pédale de dominante. Ainsi la structure harmonique, d'une simplicité naturelle, est pourtant judicieusement basée sur la traduction musicale du texte. A remarquer d'ailleurs encore que dans cette deuxième phrase les paroles de la conclusion sont identiques à celles du chœur final du premier acte. Impossible de souligner plus vigoureusement l'idée maîtresse maçonnique de l'œuvre.

Mais voici que Pamina s'approche dans un état qui inspire la plus profonde compassion. A partir de ce moment (mes. 28) le trio des trois génies prend des allures de dialogue, accompagné par les staccati de l'orchestre qui n'ose plus chanter, dirait-on, à la vue de cette désolation. Le relatif mineur prend la place du ton principal. Une pitié compatissante s'exprime dans ces inflexions chromatiques (mes. 36-37) des voix chantées et de l'orchestre. Une tendre plainte de la flûte soutient la première voix chantée (mes. 35).

La scène 27 s'enchaîne sans arrêt. Pamina survient, égarée, haletante. Délirant à moitié, elle s'adresse au poignard qu'elle tient en ses mains. Poussée par le délire du désespoir elle veut se donner la mort. Quel contraste avec le début confiant du chant précédent. Les pages qui suivent sont d'une expression dramatique poignante et contiennent une foison de détails musicaux significatifs. Nous rencontrons à plusieurs reprises dans la suite de cette scène dramatique, des éléments expressifs surprenants, des éléments harmoniques étranges, notamment cet accord à double tension vers l'octave (mes. 48, 50, 52, 62, 82, 83, 84, 91, 115, etc.) ou l'accord de septième diminuée (mes. 54, 73, 75, 76, 113). Le chromatisme expressif modulant est parfois d'une grande hardiesse dans les frottements dissonants qu'il provoque (mes. 85, etc. et surtout mes. 89, etc.).

Le rôle de l'orchestre est primordial. Remarquons dès le début ces interjections des cordes qui dialoguent avec Pamina (mes. 45). Mes. 54-55 : les cordes accompagnent la plainte et semblent pleines de compassion. Les sonorités étranges de la mesure 57 ne font qu'accentuer l'impression de délire que donne déjà la déclamation de Pamina.

A cette plainte désespérée s'oppose la douce consolation que les trois génies essayent de lui prodiguer. L'aimable sonorité des flûtes et des clarinettes et le ton consolateur de la bémol donnent une couleur sonore plus claire (mes. 63). Mais hélas, Pamina ne les entend pas et l'agitation reprend aussitôt (mes. 66). Remarquer ensuite la tendresse de la déclamation (mes. 69-70) soulignée par le chant des clarinettes. Les trois génies l'empêchent enfin de se tuer et cherchent à la consoler en lui révélant que Tamino l'aime bien, en la rassurant dans un *allegro 3/4* de forme ABA (mes. 94) suivi d'un passage sentencieux (mes. 146). La douceur de l'orchestre (mes. 94) résulte de l'enchaînement chantant d'accords de sixte et de l'absence de basse.

Pamina se ressaisit (mes. 106). La crise est surmontée.

(*Suite page 33*)

NOUVELLES EDITIONS



CHEVAIS - **ABECEDAIRE MUSICAL**

(1[er] livre de l'élève). 2 cahiers, chacun .... **3,40 F**

Trois disques 17 cm, 33 tours en une pochette .... **31,74 F**

Nouvelle édition refondue et enrichie par **S. Sohet-Boulnois,**
Professeur d'Education Musicale de la Ville de Paris.

Eléments originaux conservés. Exercices et nombreux chants nouveaux rendant la progression encore plus facile

---

CHEVAIS - **SOLFEGE SCOLAIRE**

2 volumes, chacun .... **6,00 F**

Révision du **célèbre ouvrage utilisé à millions d'exemplaires**
par **A. Levallois,** Professeur d'Education Musicale de l'Université.

Nombreux chants nouveaux français et étrangers.

Progression simplifiée et accélérée en vue des nécessités d'aujourd'hui.

Très ABONDANTE ILLUSTRATION, en deux couleurs, de l'Abécédaire et du Solfège Scolaire,

---

CHEVAIS - **JEUNE AFRIQUE CHANTE !**

Un cahier .... **5,40 F**

Deux disques 25 cm, 33 tours, l'un .... **24,00 F**

Adaptation de l'ABECEDAIRE MUSICAL pour les jeunes de l'Afrique d'expression française, par **M.-C. Mainé.**
Illustrations en couleurs de **G. Ploquin.**

J. JAMIN - **HISTOIRE DE LA MUSIQUE**

Un livre format poche 192 pages .... **6,50 F**

75 pages d'illustrations - Index alphabétique - Index chronologique

Une Histoire de la Musique de grande diffusion. Très abondante **iconographie :** portraits, instruments, opéras dans les plus récentes présentations.

Complément indispensable des **Solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique**

LES INSTRUMENTS EN COULEURS

Collection de compositions originales en 4 couleurs, format 27×34,
papier premier choix, divisée en séries de 7 planches.

Chaque planche (1 instrument) .... **2,00 F**

Les mêmes en livrets sur papier glacé, pour Découpages Scolaires, avec explications de **H. Charnassé,** format 12×18, en une seule couleur.

Chaque livret contenant une série : Cordes, Bois, Cuivres, le livret .... **2,00 F**

Hors série : **Disposition habituelle de l'orchestre,** planche double format 34×53 .... **2,00 F**

La Percussion, planche double 34×53 en noir .... **4,00 F**

LES GRANDS DU JAZZ

Portraits de huit des plus célèbres solistes actuels de Jazz avec leur instrument,
planches en couleurs format 27×34 - **Photographies de J.-P. Leloir**

Louis Armstrong, trompette. - Art Blakey, batterie. - Ray Charles, orgue électrique. - John Coltrane, saxophone. Duke Ellington, piano. - Lionel Hampton, vibraphone. - Charles Mingus, contrebasse. - Kid Ory, trombone.

Chaque portrait .... **2,00 F**

LE CONGRÈS DE LA FÉDÉRATION NATIONALE DES A. P. E. DES CONSERVATOIRES ET ÉCOLES DE MUSIQUE

C'EST à Reims que s'est tenu, les 1er et 2 octobre 1966, le Congrès annuel de cette Fédération que préside M. Robert Quoy. « L'Education Musicale » publie ci-dessous d'importants extraits des communications qui y ont été faites. D'importantes personnalités étaient présentes :

M. Crespin, maire adjoint de la ville de Reims, qui accueillait les congressistes.

M. Landowski, inspecteur général, directeur de la musique au ministère des Affaires culturelles.

M. Ehrmann, président de la Confédération musicale de France, président du Syndicat des Professeurs de musique.

M. Murgier, directeur du Conservatoire régional de Reims et délégué de M. Albert Beaucamp, président de l'Association des Directeurs.

M. Djemil, directeur de l'Ecole nationale de musique du Mans.

M. Lodéon, directeur de l'Ecole nationale de musique de Saint-Omer.

M. Doury, directeur de l'Ecole nationale de musique de Saint-Maur-des-Fossés.

M. Lombard, directeur de l'Ecole nationale de musique de Chambéry.

M. Thiriet, directeur de l'Ecole nationale de musique de Roubaix.

Mme Le Fur, déléguée de la Fédération des A.P.E. des lycées et collèges, membre de l'A.P.E.C. de Saint-Maur.

M. Loupias, délégué de l'Association des Professeurs d'éducation musicale (A.P.E.M.U.).

M. Jacques Serres, président-fondateur de la F.N.A.C.E.M.

M. Camus, délégué des Centres musicaux ruraux, représentant M. Berthomier, directeur.

A l'issue des débats, M. Quoy résume ainsi ses impressions :

« Rendons hommage aux responsables de l'organisation sans faille de ce Congrès : la Municipalité, M. le directeur Jacques Murgier, le docteur Cagniart, président de l'Association, et les membres de son bureau, sans omettre tous les artistes, professeurs et élèves qui se sont produits dans les concerts qui nous ont été donnés.

Chacun a retenu l'exposé dense, précis, complet que M. l'inspecteur général Marcel Landowski, directeur de la musique au ministère des Affaires culturelles, a fait au cours de l'après-midi du premier jour des travaux. Les délégués ont pu voir que partie de nos problèmes trouvent leur solution dans cet exposé (classe à mi-temps pédagogique, nouvel enseignement du solfège, cycle de perfectionnement au Conservatoire national supérieur) et sont entrés en application depuis le 1er octobre dernier. D'autres de nos problèmes verront peu à peu le jour au fur et à mesure des crédits mis à la disposition tant des Affaires culturelles que de l'Education nationale (baccalauréat artistique, classement de la danse, classement des écoles nationales). Tous les autres problèmes qui nous obligent et qu'inlassablement nous rappelons (concours général annuel, professeurs de musique pour le Premier et le Second cycle, etc.) trouveront leur solution dans les années à venir, grâce à l'accord et à la continuité de vues des deux ministères intéressés, grâce aussi à l'action de tous les groupements qui, en France, ont le rayonnement, la diffusion et l'enseignement de la musique pour but, et grâce enfin à l'action continue et ferme de notre Fédération.

J'ai dit souvent, au cours de ces débats auxquels tous les délégués et directeurs ont pris une part si active, que s'il apparaissait parfois quelque confusion dans la doctrine, il fallait en premier lieu en rendre responsable le fait que tout l'enseignement de la musique est en cours de rénovation. Les problèmes sont multiples, difficiles, souvent nouveaux ou imbriqués les uns dans les autres, de telle sorte que la difficulté de les exposer tous, bien et très vite, est un tour de force que nous n'avons, croyons-nous, que partiellement réussi, ce pourquoi, chacun nous aura excusé !

Et quelle conclusion tirer de ces débats ?

L'an dernier, à cette même place (bulletin n° 9), j'écrivais :

« En définitive, les grandes lignes, voire les détails de la réforme étant arrêtés, on semble ne plus attendre en haut lieu, pour un commencement de réalisation, que la volonté des Pouvoirs publics d'en accorder les moyens financiers. »

Or, déjà importants, ces moyens ont commencé d'être octroyés, et, vous le savez maintenant, pour des réalisations effectives. Nous ne marchons donc plus sur les nuages; nous avançons sur un sol ferme, raffermi encore par la nomination, au ministère des Affaires culturelles, d'un directeur qui s'est donné à la rénovation de l'enseignement musical et auquel la Fédération apportera toute son aide.

Alors, n'est-ce pas encourageant que de poursuivre toujours si sympathiquement ensemble une telle tâche pour tout ce qu'il reste à faire ? »

Le Président fédéral,
Robert QUOY.

Au cours de la première séance de travail, M. Leveel, secrétaire général, a donné lecture du rapport moral pour l'année scolaire 1965-1966. Il souligne entre autres que, depuis le Congrès de Saint-Brieuc, en 1965, l'audience de la Fédération s'est accrue puisque M. de Saint-Jorre nous fit savoir, par lettre du 8 septembre 1965, après que nous lui en eussions fait la demande à Saint-Brieuc, « que la Fédération serait appelée à titre consultatif dans les sous-commissions pédagogiques... » et, par lettre du lendemain 9 septembre, que notre vœu de voir le solfège enseigné de façon plus progressive et plus attrayante était pris en considération pour une étude approfondie en vue d'une application rapide.

Après ces deux importantes satisfactions survenues à la fin de la session 1965-1966, quelles sont les perspectives pour l'année scolaire 1966-1967 ?

En ce qui concerne la réforme de l'enseignement musical, contrairement à ce que nous pensions, l'option « ARTS » du baccalauréat n'a pas encore été créée, ni ses programmes définis...; par contre, nous allons suivre avec un vif intérêt le devenir des « classes à mi-temps pédagogique et musical », instituées à Reims et Toulouse à partir du 1er octobre 1966, sous le contrôle des deux premiers Conservatoires régionaux, en souhaitant leur totale réussite et leur aboutissement à des classes de 4e et 3e, puis dans le Second cycle au baccalauréat artistique.

Nous savons également qu'un important effort est fait, depuis les lettres citées plus haut, pour rénover la pédagogie du solfège, tant dans les écoles et lycées que dans les petites classes des Conservatoires. Pour ce faire, la création d'un cadre de moniteurs ou éducateurs spécialisés est envisagée, ce qui offrirait un débouché supplémentaire aux lauréats de nos Conservatoires (voir les exposés suivants).

Le Président fédéral a ensuite rendu compte de l'activité du bureau fédéral durant l'année scolaire écoulée : il s'agit entre autres, des audiences qui lui ont été accordées :

Au ministère des Affaires culturelles :

— par MM. de Saint-Jorre, directeur des enseignements artistiques, et Marcel Landowski, directeur de la musique.

Au ministère de l'Education nationale :

— par M. Dulau, inspecteur d'Académie, du secrétariat général.

Au Conservatoire national supérieur de Musique :

— par M. Gallois-Montbrun, directeur.

Le thème de ces audiences intéressait les réformes recommandées par la Commission mixte interministérielle, la mise

en place du « cycle de perfectionnement » et la scolarité secondaire pour les élèves du Conservatoire national supérieur; les problèmes d'hébergement des élèves, la construction du nouveau Conservatoire au Rond-Point de la Défense, etc...

Dans le dernier numéro de « L'Education Musicale » nous faisions allusions aux expériences de mi-temps pédagogiques qui étaient en cours depuis la rentrée d'octobre, à Reims comme à Toulouse. Nous ne pouvons mieux faire que de transcrire l'exposé de M. Murgier, directeur du Conservatoire de Reims, relatif à l'organisation de cet enseignement.

Il s'agit en réalité de classes à « tiers temps pédagogique et musical » en ce sens que les élèves ont environ deux tiers d'enseignement général — et sportif — contre un tiers d'enseignement musical.

A quels élèves s'adressent ces classes ? Pour l'instant, aux élèves des écoles primaires (maternelles comprises) et de sixième et cinquième, au gré des parents — choix facultatif — et, pour l'instant, dans les deux villes de Reims et Toulouse. Théoriquement, une vingtaine de Conservatoires devraient devenir « régionaux » au cours du Vᵉ Plan, et avoir les moyens, de ce fait, de dispenser cette forme d'enseignement.

Organisation pratique. - Les enfants vont en classe dans leur école primaire ou leur C.E.S. ou leur lycée (6ᵉ et 5ᵉ); ils y suivent les cours de maîtres et professeurs de l'Education nationale. Ils sont conduits aux moments voulus au Conservatoire, par des surveillants, pour y suivre les cours de solfège ou instruments.

Emplois du temps. - Classes primaires :
— 20 heures d'enseignement général;
— 3 heures d'éducation physique;
— 7 heures d'enseignement musical.

Classes secondaires :
— 15 heures d'enseignement général;
— 3 heures d'éducation physique;
— 7 heures d'enseignement musical.

Ces 7 heures d'enseignement musical sont placées sous la seule responsabilité du directeur du Conservatoire et de ses professeurs. Les techniques employées pour les tout-petits (M. Murgier a une classe de maternelle complète) seront inspirées, pour le solfège, de la méthode Carl Orff. Les autres enfants sont pris en charge à leur niveau personnel réel et pour tout instrument, ce qui pose des problèmes fort complexes d'emplois du temps et de coordination. Surtout si l'on réalise que le Conservatoire régional assume toutes les autres tâches, toutes les autres classes, et devra s'augmenter, de par la réforme, de classes préparatoires au C.A.E.M. ainsi que de classes adaptées aux amateurs évolués. La Fédération est heureuse de saluer la naissance de ces classes à « mi-temps »; elle souhaite leur réussite totale, afin que ce régime expérimental soit rapidement étendu à toutes les régions, ce qui permettra à de très nombreux enfants de cultiver leurs dons sans se sentir écrasés ou tiraillés entre l'école et le Conservatoire.

A fait suite à cet exposé l'étude de divers problèmes, parmi lesquels :
— le Baccalauréat artistique;
— le Certificat d'aptitude à l'enseignement du solfège;
— le classement de la danse et la réglementation de son enseignement;
— l'enseignement du solfège plus attrayant et plus progressif;
— la représentation de la Fédération dans les sous-Commissions pédagogiques;
— le Concours général annuel pour les lauréats des Conservatoires.

★

De la deuxième séance de travail, nous retiendrons particulièrement l'allocution de M. Marcel Landowski :

C'est un signe particulièrement favorable que l'Assemblée générale de la Fédération de Parents d'élèves des Conservatoires se passe à Reims cette année, étant donné l'expérience des classes à « horaires aménagés » qui va y être tentée, et, de ce fait, je suis très heureux d'être aujourd'hui parmi vous.

Vous avez dit, Monsieur le Président, que la raison d'être de votre Fédération était de collaborer au travail de rénovation que nous avons entrepris, et en effet nous avons apprécié, au ministère, votre parfaite efficacité et votre extrême dévouement à la cause de l'enseignement musical. Nous entendons bien continuer à travailler dans cet état d'esprit.

Je suis également très touché, Monsieur le Maire, de votre accueil si chaleureux, et je ne doute pas un instant, grâce à votre aide et celle de M. le directeur Murgier, qui est l'un de nos meilleurs directeurs et que nous aimons beaucoup, de la réussite de l'essai que nous faisons à Reims (comme à Toulouse), réussite qui peut nous faire espérer pour plus tard, dans toute la province, la création de véritables **lycées musicaux,** qui réuniraient dans même maison : un internat, un lycée d'enseignement général long, et un Conservatoire.

Quelles sont donc les actions que nous allons mener dans ce but ? Il ne m'est pas possible de vous donner tous les détails... mais dans les grandes lignes il s'agit de constituer sur l'ensemble du territoire des « **régions musicales** » qui auront : leur Conservatoire régional, leur orchestre, leur animateur. La province, en effet, ne doit pas être sous-équipée, mais offrir aux amateurs et au grand public, des orchestres de valeur nationale, de même qu'elle doit faire vivre décemment les professionnels de la musique.

Tout ceci sera long à obtenir... et une profonde réforme des structures est à envisager.

Quand nous parlons de cette « réforme » nous ne mettons pas en cause la valeur des enseignements jusqu'alors dispensés. Nous faisons de très bonnes choses dans nos Conservatoires et Ecoles, nous avons d'excellents directeurs, professeurs, sujets, mais à l'heure actuelle, du fait de la diffusion par le disque et la radio, le public devient très exigeant quant à la technique instrumentale d'une part, et d'autre part, il y a beacoup plus d'enfants concernés par la musique. Ce sont ces nouveaux éléments qui, entre autres, nous obligent à réorganiser, plutôt que réformer, l'enseignement musical. Nous avons là des devoirs et de deux ordres :

— **former des amateurs les plus complets possible;**
— **amener les professionnels le plus loin possible dans la qualité.**

Tels sont les deux grands axes de cette réforme, étudiée depuis un an, et voici les moyens déployés pour y parvenir :

1° - PREMIER VOLET DE LA REFORME

Horaires aménagés ou classes à mi-temps pédagogique et musical

Il s'agit là d'une innovation mise en place dès cette année à Reims et Toulouse, et qui devrait s'étendre dans l'avenir dans les villes de Conservatoires régionaux... Vous en connaissez les grands principes que M. Murgier vous a exposés ce matin, ainsi que les horaires... Ces classes, se poursuivant nous l'espérons pour les 4ᵉ et 3ᵉ, puis plus tard débouchant vers le Second cycle et les terminales (en évitant le surmenage par ces horaires resserrés et partagés), permettront aux enfants de choisir, en toute connaissance, et sans tiraillements ou abandons préjudiciables, leur orientation et, même s'ils choisissaient des métiers divers, leur conversion à l'issue de la 3ᵉ (ou même antérieure) serait toujours possible.

2° - DEUXIEME VOLET DE LA REFORME

Manière nouvelle d'enseigner la musique aux amateurs

On sait qu'actuellement, dans les Conservatoires de province, un seul et même diplôme sanctionne la fin des études au cours supérieur, qu'il s'agisse d'amateurs ou de professionnels, c'est le premier prix. Or, aujourd'hui, où les professionnels doivent être tous de premier ordre et où il y a beaucoup plus d'amateurs, il devient nécessaire de séparer les deux catégories d'élèves à partir du cours moyen.

Les professionnels, en sortant du cours moyen, passeront un concours pour entrer en « supérieur » (programme défini et imposé par le ministère des Affaires culturelles). Une fois admis, l'aboutissement de leurs études sera l'obtention d'un premier prix de Conservatoire, comme cela est actuellement. Mais il est certain que le niveau de ce premier, en raison de la concurrence plus serrée, sera plus élevé.

Pour les amateurs, il a été décidé de créer un diplôme spécial qui permettra de donner à ces jeunes gens une culture plus large de la musique dans son sens général, et non pas seulement de leur instrument.

Ce diplôme comprendra trois certificats, lesquels s'ajouteront à la « licence de solfège » qui aura été obtenue au cours moyen :

- un certificat instrumental, comme avant, dont le niveau sera moins difficile que l'actuel premier prix;
- un certificat de musique d'ensemble (déchiffrage, duo, quatuor, orchestre);
- un certificat de culture et humanisme musical (histoire de la musique, analyse, harmonie et formes de la musique),

diplôme qui conférera à ces jeunes gens la qualité d'« **amateur éclairé** » dans le sens le plus élevé du terme.

3° - TROISIEME VOLET DE LA REFORME

L'initiation musicale dès le jeune âge

Notre but est d'introduire les méthodes actives déjà employées à l'étranger et de les adapter à la France; le principe de ces méthodes est d'aborder l'initiation pour les débutants, non pas par un solfège didactique, mais par une connaissance directe de la musique (méthode Carl Orff), afin que les petits enfants aiment la musique avant de l'apprendre.

Nous commencerons par appliquer cette technique dans nos Conservatoires, puis dans les classes maternelles et primaires, lesquelles deviendront un exemple pour l'enseignement primaire.

Je reprends, pour terminer, la très importante question qu'a soulevée M. le Maire au sujet des animateurs musicaux : ceci est en effet un point capital. Il faut que l'animateur soit le lien de structure entre toutes les instances professionnelles d'une ville et d'une région, les instances amateur et le grand public.

Trop souvent en France il existe des cloisons étanches entre les diverses organisations artistiques. Il en résulte des incompréhensions déplorables, des hostilités entre personnalités musicales concurrentes, dont la musique est l'unique victime.

Or il faut au contraire que, dans chaque région, s'établissent des contacts plus chaleureux, et que nos musiciens fassent avec nous l'union en faveur de la musique. Nous comptons justement sur ces animateurs, indépendants de tout organisme, pour coordonner ces relations et animer la vie musicale.

Voilà, Mesdames et Messieurs, dans les grandes lignes, ce qui dicte notre action. Nous espérons qu'elle va se développer, et que vous nous aiderez tous à la mettre en place.

★

Le Président, reprenant ensuite l'ordre du jour, a abordé diverses questions qui avaient déjà fait l'objet de précédentes circulaires :

- disparité des droits d'inscription dans les Ecoles de musique;
- horaires souvent tardifs des programmes musicaux à la télévision;
- dispense de certaines disciplines scolaires pour les sujets très doués des Ecoles de musique;
- organisation de la Semaine de Sauvegarde de la Musique;
- débouchés pour les jeunes musiciens.

★

L'Assemblée a procédé ensuite aux élections pour la période 1967 à 1970.

Elle s'est ensuite penchée sur les questions diverses et la journée du dimanche, s'est terminée par le traditionnel repas de clôture.

Signalons qu'en marge de ce Congrès, deux concerts ont été offerts aux membres de la Fédération :

- le premier, le vendredi 30 septembre, par un ensemble d'instruments à cordes, placé sous la direction de M. Murgier;
- le second, le samedi 1er octobre, par M. Arsène Muzerelle, professeur au Conservatoire de Reims, qui donna un récital d'orgue en la cathédrale.

MORCEAUX DES CONCOURS 1966

Cornet (Moyen)

ORLEANS :
— Andante et Allegro — BALAY
LYON :
— Prélude et Ballade — BALAY
BESANÇON :
— Marche burlesque — CLASSENS
BLOIS, GENNEVILLIERS :
— Andante et Variations — DOUANE
VERSAILLES :
— Marche et Scherzo — GALLOIS-MONTBRUN
AMIENS :
— Solo — G. HUE
DOUAI :
— Solo de Concours — SAVARD

Trombone (Excellence

ORLEANS :
— Suite n° 3 pour Violoncelle (Prélude, Sarabande, Gigue) — BACH-COUILLAUD
CAMBRAI :
— Impromptu — BIGOT
METZ :
— Cappricio — BONNEAU
METZ, TROYES :
— Choral, Cadence et Fugato — DUTILLEUX
CAMBRAI :
— Fanfare, Andante et Allegro — M. FRANCK
VALENCIENNES :
— Fantaisie Lyrique — SEMLER-COLLERY
ORLEANS :
— Concerto (Andante, Scherzo, Valse, Tambourin) — TOMASI
VALENCIENNES :
— Allegro — A. WEBER

Trombone (Supérieur)

PAU :
— Morceau de Concours — BACHELET
LILLE, SAINT-OMER :
— Variations — BIGOT
LYON (A) :
— Cantabille et Scherzando — BUSSER
AIX-EN-PROVENCE :
— Pièce en mi bémol — BUSSER
CAEN, PARIS-15e :
— Etude de Concert — BUSSER
TROYES :
— Thème Varié — Y. DE LA CASINIERE
VALENCIENNES :
— Sonatine — CASTEREDE
MULHOUSE (A) :
— Concertine — DEMERSSEMAN
AMIENS :
— Double sur un Choral — DUCLOS
BREST :
— Choral, Cadence et Fugato — DUTILLEUX
MONTPELLIER :
— Fanfare, Andante et Allegro — M. FRANCK
CLERMONT-FERRAND :
— Pièce Concertante — GAUBERT
GRENOBLE :
— Introduction et Allegro — G. HUGON
MULHOUSE (B) :
— Morceau de Concours — E. MISSA
LISIEUX :
— Légende — NIVERD
ROUEN :
— Concerto — RIMSKY-KORSAKOV
CAMBRAI, ORLEANS :
— Pièce Concertante — ROUSSEAU
LYON (B), METZ :
— Fantaisie Lyrique — SEMLER-COLLERY
BESANÇON :
— Fantaisie — STOKOWSKI

Trombone (Moyen)

REIMS :
— Morceau de Concours — BACHELET
BREST (B), LYON, ROUEN :
— Cantabile et Scherzendo — BUSSER
PARIS-15e, PAU :
— Pièce en mi bémol — BUSSER
BESANÇON :
— Thème de Concours — CLERISSE
AMIENS :
— Pièce en si bémol — DESPORTES

CLERMONT-FERRAND :	
— Humoresque	DEWANGER
CAMBRAI :	
— Cortège	P.-M. DUBOIS
GRENOBLE :	
— Doubles sur un Choral	DUCLOS
NANTES :	
— Morceau Symphonique	GUILMANT
LILLE, PONTARLIER :	
— Impromptu	MASSIS
METZ :	
— Solo de Concours	MAZELLIER
TOURCOING :	
— Esquisse	MIROCHNIKOV
BREST (A) :	
— Morceau de Concours	MISSA
VALENCIENNES :	
— Deux Interludes	VACHEY
MONTPELLIER :	
— Solo de Concours	WURMSER

Trombone-Basse (Supérieur)

CAMBRAI :	
— « Tubaroque »	BOUTRY
VALENCIENNES :	
— Fantaisie Concertante	VILLETTE

Tuba-Saxhorn (Excellence)

METZ :	
— Humoresque	BERNAUD
CAMBRAI :	
— Carillon et Bourdon	BIGOT
CAMBRAI :	
— Sonatine	CASTEREDE
METZ :	
— Suite brève	DESENCLOS
PARIS-15e :	
— « Piccolo-Suite »	P.-M. DUBOIS
VALENCIENNES :	
— Sonate en si bémol	MOZART
VALENCIENNES :	
— « Sonate en 6 minutes 30 »	PASCAL

Tuba-Saxhorn (Supérieur)

METZ :	
— « Tubacchanale »	BOUTRY
PARIS-15e :	
— « Tubaroque »	BOUTRY
LILLE :	
— Thème Varié	BOZZA
CAEN :	
— Sonatine	CASTEREDE
ORLEANS :	
— Prélude, Aria et Final dans le goût classique	DESENCLOS
AIX-EN-PROVENCE :	
— Fantaisie Concertante	VILLETTE

Tuba-Saxhorn (Moyen)

LYON :	
— Carillon et Bourdon	BIGOT
BREST :	
— « Tubaroque »	BOUTRY
CAMBRAI :	
— Pièce Lyrique	CLERISSE
CAEN :	
— Solo de Concours	CROCE-SPINELLI
NEVERS :	
— « Tubabillage »	GABAYE
CAMBRAI :	
— « Grave »	PETIT
AMIENS, DOLE, REIMS :	
— Barcarolle et Chanson bachique	SEMLER-COLLERY

A NOS LECTEURS

A la demande de nombreux lecteurs « L'Education Musicale » procède à la réimpression de commentaires d'œuvres enregistrées, extraits de divers numéros aujourd'hui épuisés.

Ces réimpressions paraissent en petits opuscules de format réduit (11x17) et comprennent les analyses suivantes :

Beethoven : Sonate à Kreutzer, Concerto violon, Coriolan, ouverture - **Berlioz :** Carnaval romain, ouverture; Symphonie fantastique - **Bizet :** l'Arlésienne - **Borodine :** Le Prince Igor - **Haendel :** Watermusic; Les Saisons; Symphonie la Surprise - **Honegger :** Pacific 231 - **Moussorgsky :** Tableaux d'une exposition - **Prokofiev :** Pierre et le Loup - **Ravel :** Jeux d'eau; Tombeau de Couperin - **Rimsky-Korsakov :** Shéhérazade - **Roussel :** Festin de l'araignée - **Schumann :** Les deux grenadiers - **Smetana :** La Moldau - **Stravinsky :** L'Oiseau de feu - **Tchaïkowsky :** Casse-Noisette - **Weber :** Le Freischutz.

Prix d'un commentaire : F 2.

Prix des 22 commentaires : F 35 (au lieu de F 44).

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

RICHARD STRAUSS : TILL EULENSPIEGEL

par Annette GUYOT

Professeur d'Education Musicale à l'E. N. S. E. P.

Partition de poche : Eulenburg.

Discographie : Col. 30/33, mono FCX 969, stéréo SAXF 969 (Philharmonia Orchestra, L. Maazel).

Après Liszt, qui avait fixé le rôle du programme dans le poème symphonique : « le programme n'a pas d'autre but que de faire une allusion **préalable** aux mobiles **psychologiques** qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre »; après Saint-Saëns qui oriente ce genre vers une musique plus descriptive, sans pourtant considérer l'idée du départ comme un programme précis, Richard Strauss va donner au poème symphonique des proportions inaccoutumées, et resserrer les liens entre argument et musique, tout en conservant à celle-ci son intégrité, principalement dans **Till Eulenspiegel.**

Richard Strauss en 1895.

Dans l'hiver 1894-95 où il compose Till Eulenspiegel, Richard Strauss a 30 ans. Il revient d'un long voyage sur les bords de la Méditerranée, en Egypte, Grèce et Italie.

Il vient de subir son premier échec, « Guntram », la plus wagnérienne de ses compositions.

En 1894, est créée sous sa direction la 1re symphonie de Gustav Malher dite « Titan », dont la structure harmonique laisse prévoir un monde nouveau.

Enfin, « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy, et « l'Apprenti sorcier » de Dukas sont créés en 1894 et 1895.

L'échec de « Guntram » éloigne Strauss de la création lyrique pendant plusieurs années, et en particulier d'un projet d'opéra, pour la composition d'un de ses poèmes symphoniques les plus accomplis, Till Eulenspiegel. Ceci explique peut-être l'allure de comédie musicale que prend presque cette œuvre, avec ses deux personnages principaux, Till d'une part, les gens du peuple d'autre part auxquels il joue mille tours.

L'argument.

« Till Eulenspiegel's lustige streiche, nach alter Schelmenweise, in Rondeauform » (plaisantes farces de Till l'espiègle, d'après l'ancienne légende, en forme de rondeau).

La légende flamande raconte comment Till, bouffon incorrigible, traverse à dos d'âne un marché, où des marchands présentent de la vaisselle de terre cuite, et casse celle-ci en mille morceaux d'un coup de sabot de l'âne. Parmi les cris de tous ces gens, Till se sauve à grandes enjambées.

Puis, le voici déguisé en pasteur, faisant un prêche ridicule d'onctuosité et de morale; mais il se révèle par son gros orteil : mis en fuite, il tremble un moment, effrayé d'avoir blasphémé.

Voici à présent Till amoureux : il fait des grâces à des jeunes filles, choisit la plus belle, et la demande en mariage; mais elle le repousse : Till est vaincu pour la première fois. Il jure alors d'assouvir sa vengeance contre toute l'humanité; cette fureur va le perdre, car il ira trop loin.

Devant une assemblée de professeurs et philistins pédants, il développe des thèses insensées sur l'éloge de la folie contre la sagesse trompeuse de toutes les philosophies, et les laisse à leur stupeur, en sifflotant une ironique chanson des rues.

Till alors ne connaît plus de bornes dans ses farces extravagantes.

Mais, on se saisit de lui, il est jugé au tribunal. La sentence : « Der Tod » (la mort), le condamne à la pendaison.

L'analyse.

La forme, en effet, est en rondeau, c'est-à-dire refrain-couplets, mais non stricte en ce qui concerne le refrain : celui-ci est traité très librement, et de façon plus psychologique que thématique.

Quant aux couplets, ils sont au nombre de six, l'avant-dernier étant constitué par une reprise plus serrée des principaux thèmes.

● L'œuvre débute par un **Prologue** de 6 mesures, un « il était une fois » dit calmement aux cordes en fa majeur. Ce thème du Prologue est d'ailleurs une variante du thème B qui va suivre.

● Puis vient le **refrain,** qui présente Till l'espiègle sous deux aspects différents, deux thèmes A et B.

Le premier, A (mes. 7), exposé aux cors en fa majeur, à

1_Thème du Prologue
Violons p

2_Thème A
cor
p
cresc .....

3_Thème B
Petite clarinette en ré
mf

4_Thème C
Fagott
p

5_Motif C'
4 cors bouchés

l'allure conquérante et décidée, au rythme faussement syncopé, présente le personnage en action. Seuls les trémolos de violons accompagnent.

Après un tutti progressif, apparaît le second thème B (mes. 47) à la clarinette, comme une pirouette avec ses quinte, quarte, septième diminuées et ses secondes mineures. Ce thème B est à la fois moqueur et tendre. Il interviendra tout au long de l'œuvre pour évoquer l'état d'âme de Till, principalement entre les différents couplets. Contrairement au thème A, il gardera toujours sa légèreté.

Ces aspects propres à chacun des deux thèmes sont développés jusqu'à la mes. 112. A la mes. 113, le trémolo des altos et quelques mesures d'un orchestre très allégé au caractère un peu mystérieux, annoncent le 1[er] couplet.

1[er] **couplet,** le désordre sur le marché.

Celui-ci, qui commence mes. 134 sur un trait de clarinette-basse, est entièrement construit sur les thèmes B et A juxtaposés en montée chromatique. Le thème B augmenté, aux trombones, termine cet épisode par une fuite « à grandes enjambées ».

Le 1[er] refrain (mes. 156 à 178) est plutôt une transition d'atmosphère, dans laquelle réapparaissent le thème B, et une réminiscence chromatique ascendante du thème A.

2[e] **couplet,** Till déguisé en pasteur.

Le 2[e] couplet (mes. 179 à 203) utilise par contre deux thèmes nouveaux : d'abord le thème C, « thème du pasteur », chanson populaire un peu simplette aux bois et cordes en si bémol majeur, avec des fins de phrase très académiques.

Après un bref rappel du thème B, arrive le motif C', chromatique descendant, joué par cinq violons divisés et quatre cors en sourdine, et conclu par un roulement de timbale. Il reflète l'inquiétude fugitive et secrète de Till.

Le 2[e] refrain (mes. 204 à 222) fait entendre un thème B sentimental au violon solo, et prépare l'atmosphère du 3[e] couplet.

3[e] **couplet,** Till amoureux.

Ainsi que le premier, le 3[e] couplet n'utilisera que les thèmes A et B, mais **superposés,** comme au début (mes. 223), mais aussi **transformé** quant à A en un motif A' (la demande en mariage) qui s'épanouit d'abord en sol mineur (mes. 230 et suiv.) puis en sol majeur (mes. 246-247) sur un rythme dansant à 6/8; mais enfin **renversé** quant à A en A'' (Till éconduit, mes. 254), et **augmenté** quant à B, seule exception au rôle léger de ce thème, qui traduit le serment de vengeance de Till; ce motif est clamé aux trompettes et trombones (mes. 264), et engendre un court développement chromatique, qui se terminera par ce qui constitue le 3[e] refrain.

Un simple et bref énoncé des thèmes A et B, A toujours agressif aux cors (mes. 288), B ironique (mes. 291).

4[e] **couplet,** discours aux Philistins.

Il débute (mes. 294) par un thème populaire D dont la seconde partie (mes. 300) est issue de A déformé; ce thème engendre (mes. 314) un passage traité en canon, d'écriture fuguée très dense et d'orchestration remarquable. Après deux rappels du thème B moqueur (mes. 346 et 350) vient un court divertissement (mes. 354), suivi d'une strette (mes. 359 et suiv.). L'ironie du thème B (mes. 367 et suiv.) achève ce passage.

Le 4[e] refrain (mes. 375 à 410) n'utilise ni A ni B, mais un

6- Motif A'

6 Flutes, 8 Clarin., Violons espr.

7. Motif A''

Fagott

8- Thème D

Fagott

9- Thème E

Violons

thème E qui est une chanson des rues que siffle Till en la bémol majeur, en guisse de pirouette.

La transition est amenée une fois de plus par quelques mesures « d'atmosphère » utilisant des éléments issus du thème du Prologue en augmentation : quelques mesures calmes et sereines avant la « reprise ».

5[e] **couplet,** « réexposition ».

Rappel plus serré des thèmes du refrain (mes. 430 et suiv.), du thème D des « philistins » aux cors (mes. 486 et suiv.), des thèmes A et B superposés évoquant « Till amoureux » (mes. 517) et, après un magnifique passage fugué sur le thème B, rappel du motif C du « pasteur » (mes. 568).

6[e] **couplet,** le Tribunal.

S'enchaîne directement (mes. 575).

La quinte fa-do dans les graves scande le 1[er] temps, alors qu'au second seulement vient le la bémol joué par 4 sombres cors. (L'effet d'incertitude tonale est saisissant, car la quinte du 1[er] temps laisse presque entendre l'harmonique 5 de la tierce majeure, alors qu'arrive la sinistre tierce mineure au 2[e] temps).

Le thème B de Till qui répond est seul à la clarinette, et se termine par un accord de 6/4 en fa majeur. La seconde réponse de Till se termine par l'accord de sixte, moins affirmatif; la fin de la troisième réponse est « coupée » par le motif du Tribunal, insistant. Et un silence remplace la quatrième réponse (mes. 575 à 604).

Après un rappel du motif C' de l'inquiétude de Till, la sen-

tence est donnée, « Der Tod » sur un intervalle de septième majeure descendante (mes. 613) aux bois et cuivres. Un dernier thème B, à la clarinette, monte et s'éteint sur un trille des flûtes.

Après un grand silence, l'**Epilogue** (mes. 632 et suiv.) reprend le thème du Prologue : « il était une fois ». Puis, après un très bel accord de sixte bémolisée sur le V[e] degré précédant la septième de dominante, dans une brève et étincelante **Coda**, le thème B, plein d'humour, rend hommage à l'esprit de Till l'espiègle (mes. 650 et suiv.).

Au terme de cette analyse, quatre points sont à remarquer :

1° La plus grande partie de l'œuvre est basée sur deux thèmes A et B, qui n'engendrent jamais l'ennui, à cause de l'équilibre constant entre la force du premier, et l'ironie et la tendresse du second.

2° L'orchestre utilisé est très important, mais les tutti sont rares et progressifs. En outre, l'orchestration des refrains ou transitions est souvent très allégée, favorisant les changements rapides d'atmosphère.

3° La même façon d'insérer l'œuvre entre un Prologue et un Epilogue semblables se retrouvera presque à la même époque dans « L'Apprenti sorcier » de P. Dukas.

4° Les styles musicaux des plus variés, de la chanson des rues à l'écriture contrapuntique, sont traités avec un rare bonheur par le compositeur, comme en se jouant.

Autant la musique suit de très près l'anecdote, sans jamais pourtant tomber dans la description, autant l'anecdote n'est pas nécessaire pour apprécier cette musique, qui se suffit largement à elle-même.

Pour les Jeunes...
Musique du Monde !

Emissions bimensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

Lundi 15 mai (de 14 h 10 à 14 h 40) :

BEETHOVEN : 8e Symphonie (2e mouvement).
Coriolan.

Lundi 29 mai (de 14 h 10 à 14 h 40) :

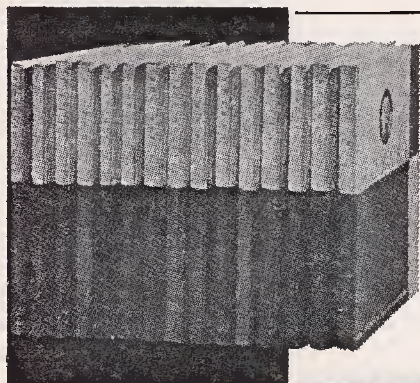
MOZART : Enlèvement au Sérail :
— Ouverture.
— 1er Air de Belmonte.
WEBER : Invitation à la Valse.

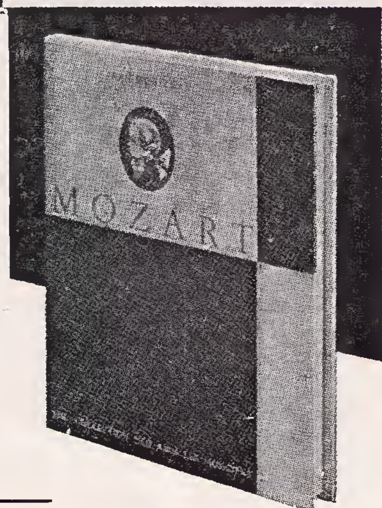
★

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves), éditées par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements, écrire à MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges, STRASBOURG.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section « Pédagogie ». Les trois prochains enregistrements seront consacrés à l'origine et à l'évolution de l'Ouverture.)





NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Ma dernière chronique signalait deux productions exceptionnelles dont, je l'espère, vous avez fait votre profit. Une autre édition, non moins exceptionnelle, doit maintenant retenir vivement votre attention et s'inscrire en toute priorité dans vos achats.

1967 : 4e centenaire de MONTEVERDI; pour le célébrer CYCNUS édite le 8e *Livre de Madrigaux : Livre des Chants guerriers et amoureux.* On ne pouvait mieux choisir pour illustrer toute l'activité compositionnelle de Monteverdi. Les 22 pièces de ce monument, par leurs dates variées de réalisation : 1599 à 1638, par leurs genres, leurs styles, forment une sorte d'apogée et de synthèse. Aucun disque, jusqu'alors consacré à Monteverdi n'a ni atteint le degré de perfection technique, ni offert de tels sommets sensibles, expressifs, dramatiques avec l'interprétation de la Societa Cameristica di Lugano, dirigée par Edwin Loehrer. Une pléiade d'artistes, chanteurs et instrumentistes, parfaits musiciens comblent l'auditeur. CYCNUS, marque relativement jeune, se signale non par la quantité, mais par une qualité jamais en défaut. L'ensemble constitue trois disques livrés en coffret. Les pochettes donnent les textes en italien et en français. Une remarquable présentation situe Monteverdi, étudie le madrigal, son origine et son évolution jusqu'où le musicien le conduisit : les portes de l'opéra, ce dont ce 8e *Livre* apporte la preuve avec le *Combat de Tancrède,* par exemple. Harry Halbreich signe une abondante et pertinente analyse des pièces et des styles. En définitive, un cours complet d'histoire à la lecture passionnante. Deux fois, dans nos colonnes en mars et avril, nous avons signalé, sous le titre « *Le grand événement discographique de l'année Monteverdi* », la mise en vente par souscription de ce prestigieux coffret. En avez-vous profité ? En toute sincérité, ne laissez pas passer une si belle occasion d'enrichir votre discothèque d'une réalisation artistique de si haut niveau couronnée à juste titre d'un Grand Prix du Disque (1).

Musique religieuse.

Avec SCHUTZ se présente et s'établit une sorte de cristallisation des arts allemand et italien ainsi qu'un maillon de la chaîne allant des maîtres du XVIe siècle jusqu'à Bach. Les deux chefs-d'œuvre retenus par PATHÉ MARCONI illustrent de façon éclatante le tempérament religieux et intérieur du maître de chapelle du Prince Electeur de Saxe, ainsi qu'une empreinte italienne ayant marqué le compositeur lors d'un de ses séjours à Venise. Remarquablement enregistrée, l'interprétation que donne J. Jurgens et le Chœur de Monteverdi de Hambourg des *Sept Paroles du Christ* et de la *Passion selon St Luc* traduit la profonde émotion de cette admirable musique (2).

De J.-S. BACH, ERATO propose deux *Cantates,* dont l'une, d'ailleurs, appartient bien mieux au genre de l'oratorio : les *Cantates BWV* 11 « *Oratorio de l'Ascension* » et *BWV* 104 pour le *dimanche Misericordias Domini,* 2e dimanche après Pâques, pur et précis commentaire sonore de l'évangile du jour, la parabole du bon Pasteur. L'interprétation par la Chorale H. Schütz de Heilbronn et l'Orchestre de chambre de Pforzheim dirigés par F. Werner est, comme toujours, hors de pair et singulièrement mise en valeur par l'enregistrement. Le texte de présentation offre de Carl de Nys une étude approfondie et sûre ainsi qu'une documentation abondante (3).

Chez TELEFUNKEN, figurent deux autres *Cantates : BWV* 18 *pour le dimanche de la Sexagésime,* une des premières écrites à Weimar et dont le texte, l'évangile du jour, est précédée d'une Sinfonie construite sur un thème persistant, puis la *Cantate BWV* 152 pour le *dimanche après Noël* œuvre pour deux solistes et 5 instruments concertants, fortement marquée de symbolisme et s'ouvrant par une Sinfonie appartenant au genre du concerto. Ces pages, par leur valeur musicale et leur place dans l'histoire du genre, doivent se joindre au disque précédent (4).

Si, dans la constitution d'une discothèque valable, vous avez retenu bon nombre d'œuvres de toutes les époques et les écoles du passé, vous avez savouré, je pense, la remarquable étude commencée par Michel Guiomar dans notre numéro de mars dernier. Elle vous servira encore, et déjà avec un disque HARMONIA MUNDI apportant un nouvel éclairage : celui d'HINDEMITH dont l'éditeur a gravé une *Messe a cappella* pour chœur mixte, datant de 1963 et, pour chœur mixte et un ensemble de cuivres à 10 voix, un *Apparebit repentina dies,* texte latin fort ancien sur la fin du monde et le jour du jugement dernier. N'imaginez surtout pas que l'importante formation de cuivres indique grandiloquence, ce qui n'est pas le genre du musicien. Ces cuivres ne sont là que pour appuyer la signification du texte. Musicalement, la couleur est intense, les sonorités profondes et souvent grandioses. Cl. Gottwald dirige les Chœurs de la Schola Cantorum de Stuttgart et l'Ensemble à vent de l'orchestre du Südwestfunk, Baden-Baden. Le disque appartient à la collection « Musique nouvelle » dont il a été déjà parlé. La plaquette étudie les deux œuvres et leur genèse, plusieurs exemples musicaux accompagnent l'analyse de la messe (5).

Musique vocale profane.

Un seul disque, mais de la plus haute qualité. Cette réalisation VALOIS donne deux des plus belles illustrations de l'art vocal de MOUSSORGSKY dont B. Kruysen et Noël Lee interprètent les 4 Pièces des *Chants et Danses de la Mort* et les 6 de *Sans Soleil.* Un intérêt supplémentaire s'ajoute à ce disque. *Sans Soleil* connut plusieurs versions, fruits de révisions et amendements de Rimsky-Korsakov; *Chants et Danses de la Mort* connurent des réalisations orchestrales faites après la mort de l'auteur. Ce que VALOIS donne ici n'est autre que la version originale de chaque composition. Se situant dans la perspective des chefs-d'œuvre du genre jalonnant l'histoire, surtout celle des XIXe et XXe siècles, ces pages admirablement chantées révèlent tout Moussorgsky (6).

Musique instrumentale.

Surprise plus qu'agréable : qualité et procédés d'enregistrement, valeur artistique de l'interprétation, ensemble original d'un violon et d'une guitare à 10 cordes, instrument couvrant une étendue de 4 octaves dont les 4 cordes supplémentaires apportent des harmoniques aux notes de la gamme, d'où sonorité plus profonde et équilibrée et plus proche du luth. On est tout de suite saisi par la saveur du mélange des deux instruments (VIVALDI, PAGANINI) et cela devient superbe avec DE FALLA, SARASATE, GRANADOS, J. IBERT dont Patrice Fontanarosa et Dietrich jouent avec art diverses pages. P. Fontanarosa, 25 ans, élève du Conservatoire National Supérieur où il obtint un 1er prix de violon, un 1er prix d'ensemble instrumental et un autre 1er prix de musique de chambre professionnelle, est lauréat de plusieurs concours internationaux. M. Dietrich, 34 ans, après des études universitaires s'inscrivit à la Schola Cantorum à la classe d'Ida Presti. Il m'est rarement donnée l'occasion de présenter des disques BARCLAY, je suis d'autant plus heureux de le faire aujourd'hui que ce disque « Classic » honore grandement l'éditeur (7).

Pour le piano, un disque VOIX DE SON MAÎTRE offre deux styles et deux langages bien différents : trois mouvements de *Petrouchka* et les délicates *Valses nobles et sentimentales,* joués par A. Weissenberg. Si le nom de RAVEL retient votre choix, retenez aussi que celui de STRAVINSKY dont les pièces gravées serviront vos besoins pédagogiques (8).

Un disque CHANT DU MONDE, Grand Prix de l'Académie du Disque français, par les noms qu'il réunit se situe au mieux pour illustrer l'école française, la sonate et le violon. D. Oistrahk et F. Bauer jouent la 3e *Sonate* de DEBUSSY, la *Sonate* de RAVEL, *5 pièces* de PROKOFIEV, transcription pour violon et piano des 5 Mélodies sans paroles pour chant, et la 3e *Sonate pour violon seul* d'E. YSAYE (9).

Avec deux des plus belles pages de la musique de chambre de SCHUMANN, le 3e et dernier, *Quatuor à cordes* et le *Quintette avec piano,* la DEUTSCHE GRAMMOPHON offre une production du plus grand intérêt artistique, le quintette, surtout, étant un des plus beaux monuments de l'art romantique. Encore un disque à retenir ! (10).

Comme toujours, les concertos tiennent bonne place dans la production.

ERATO, sous le titre « Richesses du baroque instrumental » consacre trois disques à l'œuvre pour flûte et orchestre de VIVALDI. Le disque que voici (Vol. 3) contient un Concerto pour 2 flûtes, 4, pour une flûte et 2 pour piccolo : de quoi largement satisfaire vos désirs d'illustration d'un cours sur l'instrument, ceci indépendamment de votre plaisir musical relevé par le jeu de Jean-Pierre et Joseph Rampal (11).

Encore de VIVALDI, la VOIX DE SON MAÎTRE, dans la série « Arcophon », donne 4 *Concerti pour 2 orchestres* pour la première fois gravés ensemble. Je ne trouve pas de mots pour traduire le bonheur dans lequel vous plonge l'audition de ces compositions, 4 joyaux de tout l'art violonistique et instrumental sacré. Trois concerti sont écrits pour violon solo et double orchestre, le 4e avec flûtes, violons et orgue obligés. Le premier, en Ut Majeur pour la fête de l'Assomption s'ouvre, Adagio, sur un étagement ascendant de l'accord parfait, symbole du tableau liturgique évoqué. Le 2e comporte un violon discordé « scordato », initiative de Vivaldi autorisant par le jeu des cordes à vides des accords complets de 3 et 4 sons et consistant à modifier l'accord de l'instrument, ici : mi-la-ré-si bémol. Le premier orchestre du 3e concerto groupe 2 violons dont un principal, 2 flûtes et la b.c., le second, 2 violons, 2 flûtes et orgue solo, cette œuvre est surprenante de fantaisie et de sens orchestral. Le 4e Concerto, lui aussi consacré à la fête de l'Assomption, réserve de nombreuses surprises par sa grandeur, son exaltation et l'effet de ses arpèges. Voilà quatre pages se plaçant dans la tradition vénitienne : leur évidente destination sacrée à St Marc où le dialogue entre deux groupes, orchestraux ou vocaux, était une des caractéristiques séduisante et si génératrice de chefs-d'œuvre. L'interprétation groupe deux ensembles de cordes de la plus exceptionnelle qualité technique et musicale : les Solistes de Bruxelles et les Solistes de Milan, habitués à jouer Vivaldi et qui, sous la baguette de Algelo Ephrikian, livrent au mélomane un Vivaldi surpassant tout ce qu'on a pu entendre de lui jusqu'alors. Ne manquez pas ce sommet de musique et d'écriture pour archets (12).

Encore chez la VOIX DE SON MAÎTRE, deux *Concertos* pour flûte de MOZART, fruit d'une commande, profitent d'une belle interprétation de Michel Debost et K. Barchai au pupitre de l'Orchestre de Chambre de Moscou (13).

Enfin, pour le piano, un *Concerto,* le 3e, de nature à réhabiliter RACHMANINOFF est joué chez le CHANT DU MONDE, collection Melodia, U.R.S.S., par des artistes russes : Mognilevski et l'Orch. Philh. de Moscou, dirigé par Kondrachine (14).

En symphonique, chez le même éditeur et dans la même collection, voici de STRAVINSKY, *l'Oiseau de Feu,* partition colorée et chatoyante, alliant l'Orient à la Russie occidentale, et le *Jeu de Cartes* en trois donnes, soit en trois mouvements, page qui pour être moins célèbre, moins éblouissante que l'Oiseau, n'en montre pas moins un grand intérêt musical et se situant dans la perspective de Pulcinella par exemple. Le tout est remarquablement joué par l'Orchestre symphonique de la Radio de l'U.R.S.S. dirigé par H. Cik et E. Svetlanov (15).

Chez PHILIPS deux disques présentent deux *Symphonies* de BRUCKNER : les 4e et 6e reflétant, au travers de la puissance, de l'inspiration et de la science, l'héroïsme avec la 4e, découragement voire désolation avec la 6e. L'interprétation par les Orchestres du Concertgebouw et du Gewandhaus de Leipzig se passe de commentaire tant elle atteint la plus haute valeur artistique, expressive ou dramatique (16-17).

Les deux œuvres de MESSIAEN auxquelles ERATO consacre un très beau disque doivent retenir votre attention. Pierre Boulez, ce magicien de la couleur orchestrale, donc remarquablement à sa place ici, dirige le Groupe instrumental à percussion de Strasbourg et celui du Domaine Musical. La première œuvre *Et exspecto resurrectionem mortuorum* est cette œuvre qui, commandée par A. Malraux eut comme seconde audition, le cadre de la cathédrale de Chartres en juin 1965. Le texte de présentation est d'O. Messiaen. Par conséquent tout ce qu'il faut pour suivre et s'attacher à cette musique (18).

Musique dramatique.

Trois intégrales, éblouissantes, constituent un ensemble de la plus belle tenue.

Chez PATHÉ MARCONI, un coffret de 4 disques offre *Don Giovanni* de MOZART. Otto Klemperer dirige le New Philharmonia Orchestra et une pléiade de solistes triés sur le volet, en pleine possession de leurs moyens vocaux et dramatiques, de leur talent aussi, et tout à fait dans leurs personnages. Tous seraient à citer, l'un d'eux, Nicolai Ghianrov, Don Juan, impressionne vivement, par le timbre de sa voix et sa diction, il parvient à des exaspérations dramatiques et sarcastiques d'un effet irrésistible. Le tout est fort bien enregistré. Une petite réserve, toutefois : il semble qu'on ait donné techniquement, au détriment de l'orchestre, beaucoup d'importance aux voix. Malgré cela, voilà un enregistrement pouvant être considéré comme le meilleur de ce chef-d'œuvre de Mozart (19). Une très luxueuse plaquette de 40 pages agrémentée de nombreuses et artistiques reproductions, fournit un texte circonstancié et le livret en deux langues (italienne et française). J'ajoute qu'un alléchant avertissement stipule qu'aux « 1.000 et 3 » premiers acheteurs, cet enregistrement sera vendu au prix exceptionnel de 100 F.

Une adorable version de la *Création* de HAYDN figure chez PHILIPS, collection Trésors classiques. E. Jochum dirige les Chœurs et l'Orchestre de la Radio bavaroise. Là également, le choix des trois solistes constitue un ensemble parfaitement homogène correspondant au mieux au style de l'œuvre et aux caractères des personnages. Cette très belle production, tout à l'honneur de l'éditeur, réserve au discophile les plus heureux moments de satisfaction artistique. Une abondante et luxueuse plaquette de 20 pages sous couverture, ornée de belles reproductions contient une historique et une analyse de l'œuvre ainsi que le texte (20).

Enfin, chez la VOIX DE SON MAÎTRE, série Angel, une fulgurante et éblouissante version de la *Vie brève* de M. DE FALLA comprend deux disques en coffret. Toutes les conditions se trouvent là réunies pour révéler au mélomane l'âme espagnole, tous les interprètes étant espagnols. La vedette, Victoria de Los Angeles, tient le rôle de Salud. L'Orchestre National d'Espagne et les Chœurs de l'Orféon Donostiarra sont dirigés par Rafaël Frühbeck de Burgos. Le second disque se complète par une collection de *Tonadillos* de GRANADOS interprétés par Los Angeles et Gonzalo Soriano. Une plaquette présente l'œuvre et donne le texte en espagnol et en français (21).

*
* *

Difficilement assimilables aux catégories ci-dessus, voici plusieurs enregistrements dont l'intérêt musical, historique ou culturel ne saurait échapper à personne. De plus, leur place soit dans l'histoire ou la légende les place en évidence dans une discothèque scolaire.

Dans sa « Collection Châteaux et Cathédrales, ERATO offre un *Concert sacré en la cathédrale de Tours* avec des pages de POULENC, OCKEGHEM, BOUZIGNAC. L'interprétation groupe P. Froger à l'orgue de la cathédrale, l'Ensemble vocal et la Chorale Ockeghem et un Ensemble instrumental. Un très beau disque, Grand Prix de l'Académie Ch. Cros, dont vous trouverez le détail des œuvres au catalogue ci-après (22).

Deux ravissantes histoires qui combleront de bonheur vos jeunes élèves *Babar le petit éléphant* (texte de J. Brunhoff, musique de Fr. POULENC), et *l'Histoire du petit tailleur* (d'après le conte de Grimm, musique de T. HARSANYI), avec Peter Ustinov comme récitant et G. Prêtre à la tête d'un ensemble de solistes de la Société des Concerts forment, chez PATHÉ MARCONI, un disque savoureux, couronné d'un Grand Prix National du Disque. La pochette donne les deux histoires (23).

CATALOGUE

(1) MONTEVERDI :
Le Livre des Chants guerriers et amoureux.
(30/33 - *CYCNUS - G.U. AC* 1 (1 *à* 4)

(2) H. SCHUTZ :
Les Sept Paroles du Christ sur la Croix - Passion selon Saint-Luc.
(30/33 - *PATHE-MARCONI - G.U. CTA* 26)

(3) J.-S. BACH :
Cantates BWV 11 et 104.
(30/33 - *ERATO - G.U. STU* 70.341)

(4) J.-S. BACH :
Cantates BWV 18 et 152.
(30/33 - *TELEFUNKEN - Mono TEL* 21 - *Stéréo STEL* 21)

(5) HINDEMITH :
Messe pour chœur mixte - Apparebit repentine dies pour chœur mixte et cuivres.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI - G.U. WER* 60.016)

(6) MOUSSORGSKY :
Chants et Danses de la Mort - Sans Soleil - Où es-tu petite étoile ? - Berceuse de Eriomouchka.
(30/33 - *VALOIS - ST. utilis; en mono MB* 751)

(7) VIVALDI :
Sonate sol mineur.
PAGANINI :
Sonate concertante La Majeur.
M. DE FALLA :
Danse espagnole de la Vie brève - Danse rituelle du feu.
SARASATE :
Romance andalouse.
J. IBERT :
Entracte.
GRANADOS :
Andalouse.
(30/33 - *BARCLAY - Mono - Stéréo* 990.009 *A*)

(8) STRAVINSKY :
3 mouvements de Petrouchka (Danse russe, chez Petrouchka, La semaine grasse).
RAVEL :
Valses nobles et sentimentales.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE - Mono et Stéréo FALP, ASDF* 902)

(9) PROKOFIEV :
5 Mélodies, op. 35 bis, violon-piano.
E. YSAYE :
Sonate n° 3 ré mineur, violon solo, op. 27.
DEBUSSY :
Sonate n° 3 violon-piano.
RAVEL :
Sonate violon-piano.
(30/33 - *CHANT DU MONDE - Mono - Stéréo LDX A* 78.362)

(10) SCHUMANN :
Quatuor à cordes La Majeur, op. 41, n° 3 - Quintette avec piano Mi bémol Majeur, op. 44.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON - Stéréo* 139.144)

(11) VIVALDI :
L'œuvre pour flûte et orchestre (vol. 3) :
Concertos : Ut Maj. 2 fl. - la min., Sol Maj., mi min. pour flûte, 2 violons et b.c.
Concertos pour piccolo.
(30/33 - *ERATO - G.U. STU* 70.305)

(12) VIVALDI :
Quatre Concerti pour 2 orchestres.
(30/33 - *V.S.M. - Mono - Stéréo FALP, ASDF* 891)

(13) MOZART :
Deux Concertos flûte : K. 313 Sol Maj. et K. 314 Ré Maj.
(30/33 - *V.S.M.* - *Mono FALP* - *Stéréo ASDF* 888)

(14) RACHMANINOFF :
Concerto n° 3 piano et orch. ré min., op. 30.
(30/33 - *C.D.M.* - *Stéréo LDX-S* 8.380)

(15) STRAVINSKY :
L'Oiseau de Feu - Jeu de cartes, ballet en 3 donnes.
(30/33 - *C.D.M.* - *Stéréo LDX-A* 8.381)

(16) BRUCKNER :
Symphonie n° 4 « romantique ».
(30/33 - *PHILIPS* - *G.U.* 835.385 *LY*)

(17) BRUCKNER :
Symphonie n° 6.
(30/33 - *PHILIPS* - *G.U.* 835.388 *LY*)

(18) MESSIAEN :
Et exspecto resurrectionem mortuorum - Couleurs de la Cité céleste.
(30/33 - *ERATO* - *Mono LDE* 3.402 - *Stéréo STE* 50.302)

(19) MOZART :
Don Juan.
(30/33 *PATHE-MARCONI* - *G.U. CAN* 172/5)

(20) HAYDN :
La Création.
(30/33 - *PHILIPS* - *G.U. C* 71 *AX* 201)

(21) M. DE FALLA :
La Vie brève.
(30/33 - *PATHE-MARCONI* - *Mono AN* - *Stéréo SAN* 157/158)

(22) CONCERT SACRE EN LA CATHEDRALE DE TOURS :
Poulenc : Litanies à la Vierge noire - Ockeghem : Messe Cuiusvis toni - Bouzignac : Noé, Noé, Pastores; Ecce homo; Ha plange filia Jerusalem, Gloria dixta sunt; etc...
(30/33 - *ERATO* - *G.U. STU* 70.335)

(23) POULENC :
Histoire de Babar, le petit éléphant.
HARSANYI :
Histoire du petit tailleur.
(30/33 - *PATHE-MARCONI* - *G.U. CVA* 901)

PÉDAGOGIE EN CLASSE DE QUATRIÈME

par Mme PRABONNEAU

Pour clore la série des trois articles consacrés à la pédagogie musicale en classe de quatrième, nous avons choisi, ce jour, d'étudier une difficulté rythmique : le 3/8.

La découverte et la pratique des principaux éléments rythmiques de cette mesure seront faites d'après un chant folklorique espagnol, dont nous reproduisons le texte ci-dessous.

En fin d'heure, nous élargirons le champ de nos récentes connaissances en découvrant la mesure à 2/8, 4/8 et même 3/16 à travers l'allégresse et la vie débordantes, qui émanent du second mouvement des *Petites Liturgies de la Présence Divine,* d'*Olivier Messiaen.*

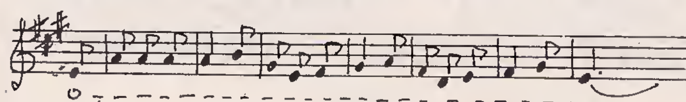
Nous n'hésitons pas, en effet, à sortir quelque peu du cadre de l'étude choisie, car nous avons maintes fois remarqué combien le fait d'étendre un sujet pouvait en faciliter sa compréhension.

C'est ainsi que, dans les classes de sixième, il nous arrive déjà d'évoquer le 3/8, le 3/2 et même le 3/16, afin de donner sa raison d'être au 3/4, nous réservant la pratique de ces rythmes, plus ou moins utilisés, dans les années à venir.

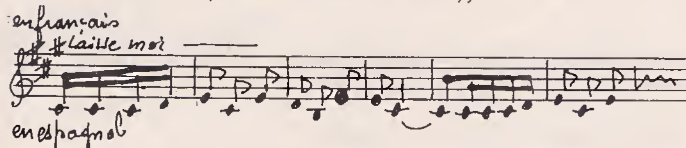
Culture vocale.

Nous avons déjà dit que notre programme de chants en classe de quatrième était composé de chants folkloriques étrangers.

Un de ceux, représentant l'Espagne, séduit particulièrement nos élèves, par son rythme rapide et sa mélodie plaisante. Servant de base à notre étude du 3/8, il peut aussi faire l'objet de notre culture vocale par deux exercices :



— en chantant tout d'abord sur « *O* » puis sur « *a* » en modulant vers l'aigu;
(nous veillerons à l'exactitude des trois notes semblables du début, si difficile à obtenir);



— avec les paroles en français, puis en espagnol, nous travaillerons l'articulation proposée par la deuxième phrase, de ce chant, en soignant l'exactitude rythmique de la syncope caractéristique de la musique espagnole.

Culture auditive.

Elle consistera à faire découvrir étape par étape :

1° *la tonalité du chant,* en recherchant l'attraction de la tonique de « *la M* ». Nous placerons alors les trois dièses à la clé;

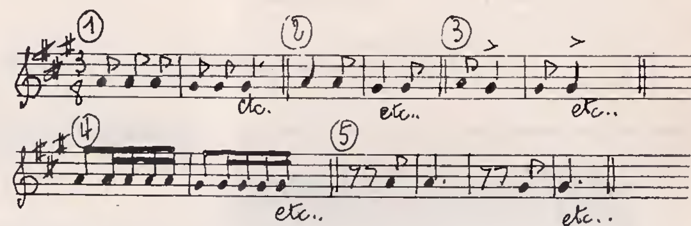
2° *le nom des notes,* en chantant bouche fermée chaque son à faire découvrir. Ainsi nous finirons par écrire toute la mélodie au tableau noir;

3° *le nombre de temps dans chaque mesure,* en plaçant un signe quelconque au-dessus de chaque temps fort, puis en dessinant les barres de mesure. De cette façon nous déterminerons une mesure à 3 temps binaire;

4° *la croche, unité de temps.*
C'est ici qu'intervient la notion théorique à enseigner à nos élèves; remarquant la rapidité de ce chant, nous leur dirons que, choisir la croche comme unité de temps, implique généralement une plus grande rapidité d'exécution, restant influencés par l'idée que la croche est le symbole d'une durée plus courte que la noire;

5° *les différents rythmes du chant* seront alors devinés, et écrits au tableau noir, en fonction de cette nouvelle unité de temps.

A ce moment de la leçon, la mélodie peut être exécutée comme un exercice de solfège. Sinon, car parfois il est malaisé de solfier un chant dont les paroles sont parfaitement connues, il est possible d'en extraire certains rythmes et de les faire travailler sur une gamme. (Ici ce serait celle de « *La M* ».)



Nous préférons, dans ce genre d'exercices utiliser une gamme descendante, pour une question de technique vocale. En effet, cherchant toujours à donner à nos élèves la sensation de voix toujours « soulevée », gage de beauté pour elle et de santé pour toutes cordes vocales, nous travaillons le plus souvent (dans le médium et dans le grave) de l'aigu à ce grave, celui-ci toujours utilisé dans la nuance pianissimo.

En reconnaissance de cette découverte du 3/8, nous ferons deviner et écrire sur le cahier de musique les rythmes étudiés.

Solfège.

Bien que la Culture auditive nous ait déjà donné l'occasion de le pratiquer un peu, nous choisirons dans le manuel un exercice à 3/8, afin d'entraîner nos élèves à sa lecture.

En effet, dans la culture auditive, le travail de lecture proprement dite, n'est pas suffisant, tant doit être préparée la difficulté mélodique ou rythmique à faire découvrir.

C'est vraiment dans le livre de Solfège, que se pratique le déchiffrage de la musique avec tout ce que cela comporte d'automatisme.

L'exercice choisi, comprenant bien sûr les rythmes de la leçon, sera travaillé au besoin dans le tempo d'un 3/4,

mais nous ne le quitterons pas sans l'avoir obtenu dans celui du 3/8.

Histoire de la musique.

Nous sortons audacieusement du programme d'Histoire de la musique de quatrième, en faisant ce jour appel à *Messiaen;* mais nous pensons qu'il peut être heureusement suivi tout en faisant certaines incursions dans les œuvres contemporaines.

Et puis, pour confirmer cette leçon, comment résister à ne pas faire appel au thème du second mouvement des *Petites liturgies,* à ses rythmes à 3/8, 2/8, 4/8, où la croche, unité de temps, a été choisie pour une meilleure compréhension donc meilleure exécution de ce chant éclatant de bonheur ?

Il est par-ti le Bien-Ai-mé, c'est pour nous

Thème = Petites liturgies de la Présence divine 2e mouvement

Pourquoi refuser aussi, de montrer, pour élargir le champ des connaissances de ce jour, que la Musique est mouvement et changement perpétuels et que, soumise au Verbe, elle peut se plier à toutes les fantaisies que celui-ci lui impose.

Nous ne chercherons nullement à faire solfier le thème. Mais après avoir fait entendre tout le mouvement choisi, nous irons plus en avant dans sa compréhension en en découvrant l'aspect théorique, se rapportant à notre leçon.

Ecrivant de suite les notes du thème au tableau dans la tonalité claire de « *La M* », recherchant l'appui des temps forts, nous souvenant de la précision apportée à la rapidité d'un texte musical en choisissant la croche comme unité de temps, nous ferons découvrir le rythme de chaque mesure, les solfiant l'une après l'autre, nous-mêmes à nos élèves, avec une grande précision, et nous permettant de procéder dans l'ordre suivant : mesures 1, 4, 3, 6.

Quant aux mesures 2 et 5, en constatant la plus grande rapidité et le nombre de temps, nos élèves parviendront à les écrire également.

Ainsi l'écriture de ce chant pour lequel *Messiaen* demande : « *presque vif, avec une grande joie* », permettra à nos jeunes auditeurs de constater une fois de plus que le langage musical peut concrétiser toute pensée, et que toute précision peut lui être demandée.

Mais après l'acquisition de ces connaissances théoriques, nous nous effacerons devant l'Œuvre, lorsqu'une deuxième fois, elle jaillira dans notre salle de musique.

Alors toutes les recherches passeront au second plan laissant au premier le thème éclatant car, comme l'a voulu Messiaen, et comme il y est ici parvenu de façon parfaite : « La mélodie doit rester souveraine, et quelles que soient la complexité de nos rythmes et de nos harmonies ils ne l'entraîneront pas dans leur sillage, mais au contraire, lui obéiront comme de fidèles serviteurs ».

Si demain tu vas

Si de-main tu vas à la St An-dré, à la fê-te ma bru-net-te — si de-main tu vas à la St An-dré à la fê-te ma bru-net-te —
Si vas a la ro-me ri-a mo-re na mi-a de San An-drès — si vas a la ro-me ri-a mo-re na mi-a de San An-drès —

— laisse-ma dan-ser u-ne ron-de a-vec toi, oui — laisse-moi dan-ser u-ne fois a-vec toi — laisse-moi dan-ser u-ne ron-de a-vec toi, oui — laisse-moi dan-ser u-ne fois a-vec toi —
— De-ja-me con-ti-go, bai-lar u-na dan-za, — De-ja-ma con-ti-go bai-lar u-na vez — De-ja me con-ti-go, bai-lar u-na dan-za — De-ja-ma con-ti-go bai-lar u-na vez —

LA FLUTE ENCHANTÉE (Suite de la page 17)

Orchestre et déclamation sont plus tranquilles. Pamina voudrait en savoir plus. Mais les génies ne peuvent pas encore lui donner l'explication. Ils l'invitent pourtant à les accompagner vers Tamino. L'orchestre reprend le début de l'allegro (mes. 131). Les génies reprennent aussi leur première phrase chantée. Mais la voix de Pamina s'unissant à celle des trois génies, il s'ensuit un souple quatuor d'une plénitude sonore extraordinairement pure.

Et c'est ce quatuor qui chante (mes. 146) la sentence consolatrice qui va clore cette scène, cependant que les clarinettes et les cors approuvent les phrases vocales par une petite formule de tendresse (mes. 150-152 et 156-158). Après cette participation de l'orchestre, la primauté revient aux voix chantées (mes. 159) où le sopran de Pamina repose, dans le sentiment de la sécurité retrouvée et dans une longue extase, sur un long point d'orgue (mes. 164-167) pendant que les génies chantent en tendres sixtes parallèles. Puis Pamina, toute heureuse, se laisse conduire par les génies.

(A suivre.)

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MAI

MARDI 2 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 3 :
Initiation à la musique : 3e suite en ré maj. (J.-S. Bach).
Chant : Séance de révision.

VENDREDI 5 :
Solfège 1re *année* (12e leçon) : Etude du *si.*

MARDI 9 :
Chant : Les dames de Paris (chant populaire d'Ile-de-France) : Présentation et début de l'étude.

MERCREDI 10 :
Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 24 mai.
Chant : Le ruisseau (chant populaire tchèque) : Présentation et début de l'étude.

VENDREDI 12 :
Solfège 2e *année* (13e leçon) : Les mouvements.

MARDI 16 :
Chant : Les dames de Paris (suite de l'étude).

MERCREDI 17 :
Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 24 mai.
Chant : Le ruisseau (suite de l'étude).

VENDREDI 19 :
Solfège 1re *année* (13e leçon) : Exercices de récapitulation.

MARDI 23 :
Chant : Les dames de Paris (suite de l'étude).

MERCREDI 24 :
Initiation à la musique : Jeu musical portant sur la reconnaissance de thèmes extraits des œuvres présentées au cours de l'année scolaire.
Chant : Le ruisseau (suite de l'étude).

VENDREDI 26 :
Solfège 2e *année* (14e leçon) : Début de l'étude des exercices de récapitulation.

MARDI 30 :
Chant : Les dames de Paris (fin de l'étude).

MERCREDI 31 :
Initiation à la musique : Giboulin et Giboulette, conte musical de Robert Planel.
Chant : Le ruisseau (fin de l'étude).

N° de Commission Paritaire : 28.511 — Imprimé en France

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62 Disques. Electrophones : 073.09.78

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R) Grammaire musicale.

Berthod (A) Intervalles. Mesures. Rythmes.

Dautremer (M) 200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie.
1er cah. (1 à 150) Livre du professeur.
1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève.
2e cah. (151 à 200) Livre du professeur.
2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.

Delamorinière (H) et Musson (A) La lecture de la musique en 6 années.

Desportes (Y) 30 leçons d'harmonie. Chts et basses.
30 leçons d'harmonie. Réalisations.

Durand (J) Eléments d'harmonie.

Favre (G) Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).

— Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix.
1er cah. (classe de 6e).
2e cah. (classe de 5e).

— Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.

— 3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).

— 6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).

— 12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.

Gabeaud (A) Guide d'analyse musicale en 2 vol.

Gallon (Noël) et Bitsch (M) Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).

Margat (Y) Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.

— Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y) Traité de l'harmonie classique.

— Réalisations du traité d'harmonie.

— Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.

Martin (R.-Ch.) Le solfège des jeunes musiciens.

Ravizé (A) 32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.) 6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.

Favre (G) Chœurs à 2 voix (50 harmonisations).
1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles.
2e Volume : Folklore canadien et français.

Pascal (Cl.) Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.

— 12 chansons françaises à 3 voix.

— 25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J) Abrégé de l'histoire de la musique.

Favre (G) Essai d'initiation par le disque.

— Musiciens Français Modernes.

— Musiciens Français Contemporains.

— R. Wagner par le disque.

Lamy (F) Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A) La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.
Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :
1° Noëls et chants de quête.
2° Marches, rondes, bourrées et danses.
3° Chansons de métiers.
4° Humoristiques, légendaires, narratives.
5° Chansons historiques.

PUBLICIVIT 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14E Dépôt légal 2e trim. 1967 Directeur-Gérant : A. MUSSON